CAHIERS DU CINÉMA



159 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • OCTOBRE 1964 ★ 159

NOS COUVERTURES



Monica Vitti, Xenia Valderi et Richard Harris dans **DESERTO ROSSO (Le Désert rouge)**, de Michelangelo Antonioni, Lion d'Or de la XXV[e] Mostra de Venise **(Francoriz)**.

Ci-dessous : **GERTRUD**, le dernier film de Carl Th. Dreyer, dont nous achevons de publier les écrits dans ce numéro.



Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1964 — TOME XXVII. — N° 159

Toute chose parfaite en son genre mène au-delà de ce genre.

GŒTHE.

SOMMAIRE

●

Les Films

●

●

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
5, rue Clément-Marot, Paris (8[e]) - 225-93-34 - *Secrétariat* :
Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette.

Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile



Louis Lumière : *La Sortie des usines* (n° 91 du Catalogue). Le film paraît avoir été réalisé durant l'été 1895, et non pas en août 1894, comme on l'a généralement affirmé. Le cycliste pourrait être Francis Doublier, qui, en mai 1896, réalisa à Moscou le premier grand reportage d'actualités, *Le Couronnement du Tzar Nicolas II*. Le photogramme est extrait de la fin du film, dix ou vingt secondes avant la fermeture des portes.

Georges Sadoul

Entretien avec Louis Lumière

à Bandol, le 24 septembre 1946

Le chauffeur est venu me prendre à la gare de Bandol. Il me conduit à la Villa Lumière, située sur une petite éminence, à l'est de la localité. On m'introduit dans un salon meublé de bronzes d'art monumentaux : femmes nues, génies ailés, guerriers mourants, etc., offerts à M. Lumière par son personnel et diverses sociétés savantes. Une petite fille joue sur la terrasse.

Louis Lumière fait son entrée. Il est grand, voûté, gras, les joues tombantes, les oreilles pointues et exceptionnellement longues, comme celles d'un Bouddha. Il porte une paire de lunettes spéciales dont un des verres est remplacé par une plaque de métal noir

Pour diverses raisons, j'avais gardé dans mes archives le texte de cette interview, qui est ainsi restée dix-huit ans inédite, et qui me semble importante. Cf. également mon livre sur « Louis Lumière », qui doit paraître incessamment aux Editions Seghers.

La publication de ce texte coïncide donc avec le centième anniversaire de la naissance de Louis Lumière, le 5 octobre 1864.



Louis Lumière : *Baignade en mer* (n° 10 du Catalogue). Cette vue a été prise pendant l'été 1895 à La Ciotat, au Clos des *Plages, qui appartenait à* M. Antoine Lumière père. Cette propriété possédait un petit port particulier avec une jetée (à droite) sur laquelle sont assises Mesdames Lumière et, peut-être, Antoine Lumière.

percée d'un trou en son centre. Il a été opéré l'année précédente de la cataracte. Malgré ses 82 ans, il est exceptionnellement vif et alerte. Il ne se fatiguera jamais au cours de notre très long entretien, restera toujours présent et prêt à la riposte. Mais quand il fait quelques pas, il s'essouffle facilement, il souffre du cœur. C'est pourquoi il a fait aménager un ascenseur pour descendre à ses laboratoires situés en sous-sol de la terrasse. C'est par cet ascenseur que nous allons poursuivre notre entretien dans des laboratoires où règne l'ordre le plus parfait. Je ne prends des notes que quelques minutes après le début de notre entretien.

Nous avons commencé par parler de la parole qui lui est généralement attribuée, et qu'il aurait dite à Méliès lors de la première représentation du Grand Café : « Le cinéma n'a aucun avenir », *phrase souvent répétée et déformée. A ce sujet, Louis Lumière me tend avec indignation une coupure de presse. Il est abonné à l'Argus, il lit avec assiduité les coupures qui lui sont adressées.*

Louis Lumière. — Je n'assistais pas à la première représentation du Grand Café. J'étais resté à Lyon. Si la phrase « Le cinéma n'a aucun avenir » a été prononcée, a été dite ce jour 28 décembre 1895 à Méliès, elle l'a été par mon père, Antoine Lumière (1). Ce

(1) Suivant Louis Lumière *et une lettre qu'il écrivit* vers 1945 à Bessy et Lo Duca, son père aurait alors pu dire à Méliès : « Jeune homme, remerciez-moi. Mon invention n'est pas à vendre, pour *vous* ce *serait la ruine.* Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique. En dehors de cela, elle n'a aucun avenir commercial. » Le Lumière qui aurait tenu *ce propos serait* alors Antoine, le père, et nullement Louis, qui n'était pas à Paris le 28 décembre 1895, comme le prouve une correspondance d'époque. *(Note de 1964).*

qui est vrai pour ma part, c'est que je ne croyais pas qu'on puisse retenir l'attention pendant des heures par le cinématographe.

Mon frère et moi nous n'étions pour rien dans l'exploitation du cinématographe à Paris. Mon père, après l'avoir confié à Clément Maurice, y intéressa M. Lafont. C'était le beau-frère d'un ami de mon père, le capitaine Thiers, député du Rhône, qui avait été le bras droit du colonel Denfert-Rochereau au siège de Belfort et qui avait voyagé en Abyssinie.

Mon père, Antoine Lumière, s'était trouvé orphelin à quinze ans. Ses parents étaient morts du choléra. Il avait été recueilli par le peintre Auguste Constantin qui lui avait appris à dessiner. Il était devenu peintre d'enseignes et décorateur, d'abord dans une grande maison de Paris, puis à Besançon. C'est là qu'il s'associa avec un photographe nommé Mauroges. Il ne tarda pas à rompre cette association et s'établit photographe à son compte, 57, rue des Granges, à Besançon. C'est là que je suis né, ainsi que mon frère Auguste et ma sœur aînée. Après la guerre de 1870, mon père quitta Besançon pour Lyon où il s'associa avec le photographe Fatalo. Il avait établi ses ateliers rue de la Barre, dans des

Enfants pêchant la crevette (n° 45 du Catalogue). Film réalisé en 1896 ou 1897 par un opérateur formé par Louis Lumière et reprenant le style des films réalisés par celui-ci à La Ciotat. Cette vue a été prise sur la côte de la Manche ou de l'Atlantique par marée basse. On n'y reconnaît aucun membre de la famille Lumière ; elle n'a donc pu être réalisée par Louis Lumière.





Louis Lumière : *Partie d'écarté* (nº 73 du Catalogue). De gauche à droite, Antoine Lumière, père, fondateur des usines, le brasseur Winkler, beau-père de Louis et Auguste Lumière (ils avaient épousé ses deux filles), le valet de chambre *Faraud, natif de Gonfaron, et le prestidigitateur* ombromane Trewey, qui organisa au début de 1896 les triomphales représentations du « Cinématographe Lumière » à Londres.

boutiques aujourd'hui disparues et que louaient les religieuses de l'Hospice de la Place Bellecour. A l'endroit de ces bâtiments se trouve aujourd'hui la poste centrale de Lyon.

Mon père était un « poète ». Sitôt qu'il avait gagné de l'argent, il le dépensait aussitôt. Il détestait la Science et tous les scientifiques...

SADOUL. — Alors vous avez été de bien mauvais fils, votre frère et vous !

LUMIÈRE (*poursuivant sans relever l'interruption*). — Mon père avait fait partie de la Garde nationale. Il avait une très belle voix et, comme la vie n'était pas toujours facile à la maison, il lui était arrivé d'être parfois chanteur au casino, où il était spécialisé dans les couplets patriotiques. C'est dans les coulisses du casino qu'il a connu le prestidigitateur Trewey, le chanteur Plessis, d'autres artistes encore, qui sont devenus ses camarades.

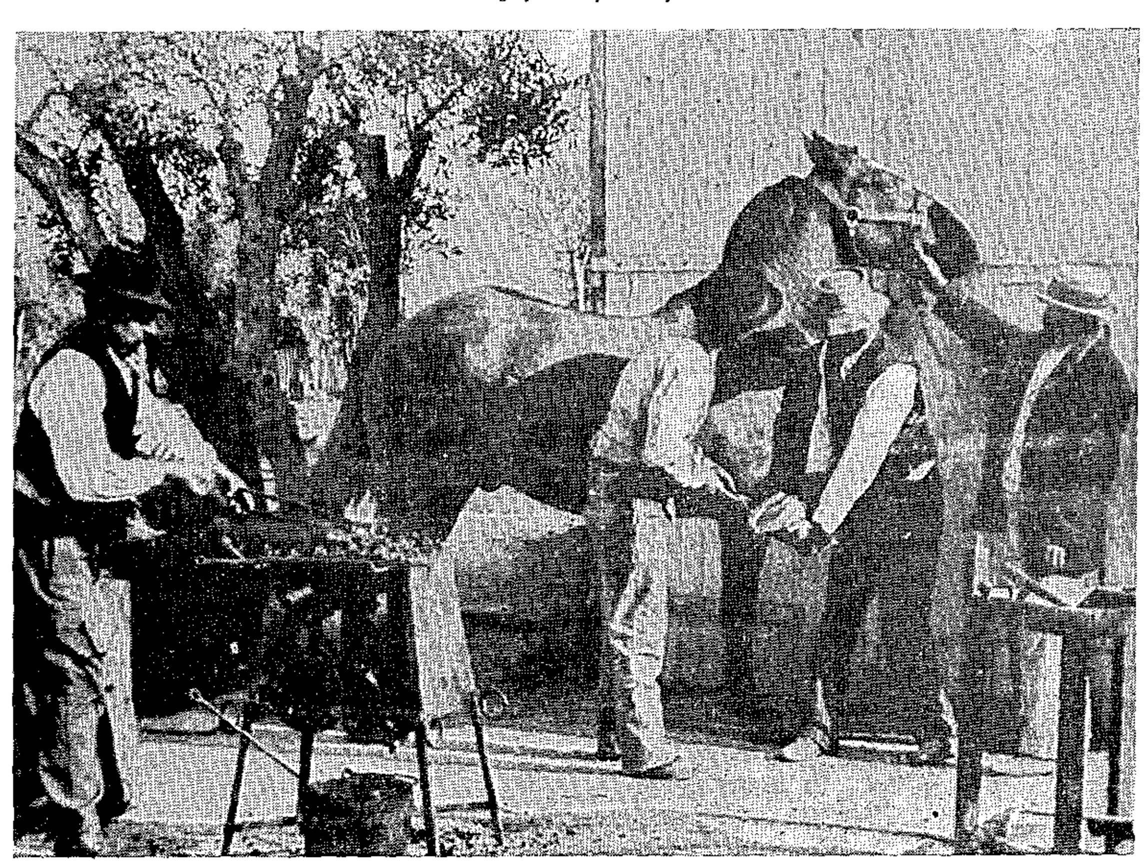
Mon père, quand ses affaires allèrent mieux, n'hésita pas à faire construire une petite maison pour abriter son commerce. C'était une opération risquée, puisque le terrain de la rue de la Barre ne lui appartenait pas et pouvait à tout moment être repris par l'Hospice. On photographiait les groupes derrière, dans la cour, sur une toile de fond qu'il avait peinte lui-même. Mon père a fait de très beaux portraits, beaucoup d'artistes de l'époque sont passés chez lui, et des hommes comme Savorgnan de Brazza, Tony Revillon, le calculateur Inaudi, etc.

Vers 1878, on a commencé à parler, dans les journaux photographiques, du procédé au gélatino-bromure d'argent. Pendant longtemps, les seules plaques qu'on trouvait dans le commerce étaient celles préparées par Bernaert de Gand, selon le procédé de Van Mon-

khoven. Mon père n'avait utilisé jusqu'alors que des plaques au collodion humide qui étaient préparées dans un laboratoire situé dans le sous-sol. Il comprit assez bien que le gélatino-bromure avait un avenir et il essaya les formules alors publiées par les journaux photographiques. Mais ces formules étaient imparfaites, le temps de pose était plus considérable encore que celui du collodion humide. Ainsi les tentatives de mon père aboutissaient-elles à un échec total. Il était incapable de perfectionner les formules. Je vous ai déjà dit qu'il n'avait rien d'un scientifique.

C'est à cette époque que je suis sorti de l'Ecole de la Martinière où j'étais entré avec un certain retard, les terribles maux de tête dont j'ai souffert durant mon enfance m'ayant empêché de commencer mes études de bonne heure. J'avais eu à La Martinière d'excellents maîtres, en particulier MM. Tarabaud et Du Pasquier. Les études de La Martinière duraient deux années et la deuxième année comportait de la chimie. Comme on parlait toujours devant moi des plaques Monkhoven, je me mis, à mon tour, à chercher des procédés pour les perfectionner. Le procédé que je découvris alors devait supprimer le lavage des émulsions qui était nécessaire avec les méthodes alors connues. Les revues techniques avaient parlé d'adjoindre aux plaques une certaine proportion d'acide bromhydrique. Je fis la tentative, qui ne donna pas de bons résultats. J'employai l'ammonium qui, lui, me donna toute satisfaction. Je venais à ce moment-là de sortir premier de l'école de La Martinière. J'avais seize ans. Seuls mes maux de tête m'avaient empêché de préparer le polytechnique. Mon père m'avait refusé les balances de précision dont j'avais besoin pour mes dosages,

Louis Lumière : *Maréchal-ferrant* (n° 62 du Catalogue). Film réalisé en 1895 à La Ciotat ou dans les environs. Ce film fut projeté concurremment avec *Les Forgerons* (n° 51 du Catalogue) lors des séances de démonstration du Cinématographe en juin et juillet 1895.



me disant que la balance de la cuisine devait me suffire. J'étais obligé d'aller faire mes pesées chez le pharmacien voisin. Après deux mois de travaux, j'obtenais une plaque, sans lavage, très supérieure à toutes les plaques connues, plus sensible et ayant de meilleures gradations que les plaques de Monkhoven.

Pendant une année environ, je préparai à longueur de journée, dans le laboratoire de la rue de la Barre, les plaques qui étaient nécessaires pour les ateliers de mon père. Peu à peu, des clients me demandèrent ces plaques et mon père eut l'idée d'abandonner son métier de photographe pour devenir fabricant des plaques photographiques dont je lui avais donné la formule. Pendant plusieurs semaines, mon père et moi, nous avons cherché, dans la région lyonnaise, une usine où nous pourrions nous établir. Mon père était exigeant, il trouvait que ce qu'on lui proposait n'était jamais assez grand. Il a fini par se décider pour une ancienne chapellerie qui avait été fondée par un certain Baton, mais qui était abandonnée depuis 1855. Les installations consistaient en de vieux hangars aux toits crevés et en une vieille pompe à engrenage.

C'est moi qui ai conduit toute l'installation de l'usine. Mon frère n'y a pas participé. Mon père avait vendu sa maison de photographie à un ancien carrossier et avait chargé Auguste Lumière de le mettre au courant de son nouveau métier. Auguste passa deux

Louis Lumière : *Charcuterie mécanique* (n° 167 du Catalogue). Film réalisé durant l'été 1895 à La Ciotat. Auguste Lumière pourrait avoir tenu dans cette mise en scène comique le rôle du paysan en blouse. Antoine Lumière père imposa à ses fils d'écrire sur la caisse charcutière CRAQUE, et non pas CRACK, comme ils le voulaient. Six mois avant sa mort, en 1948, parlant à la Télévision, Louis Lumière épelait encore avec colère CRACK, C, R, A, C, K, continuant avec son père sa polémique cinquante ans plus tard.





Louis Lumière : *Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saône* (n° 37 du Catalogue). Film réalisé le 11 juin 1895 et présenté le lendemain, à Lyon, pour la clôture du « Congrès des Sociétés françaises de Photographie ». Il semble que l'homme à barbe blanche, qui conduit les congressistes, soit leur président, l'astronome Janssen, inventeur en 1874 du « Revolver Photographique », première esquisse de la caméra cinématographique.

années rue de la Barre, pendant le temps où se poursuivait l'installation de l'usine. Il m'a fallu créer des machines à laver les verres et des machines à étendre les émulsions. D'autre part, ma première méthode, celle qui consistait à obtenir de l'oxyde d'argent grâce à l'ammonium, avait l'inconvénient de libérer des torrents d'ammoniac, ce qui rendait très délicate son application sur une échelle industrielle.

Nous avons néanmoins entrepris cette fabrication avec une dizaine d'ouvriers dont j'assurais la direction, tout en cherchant de nouveaux procédés. C'est alors que je découvris ma formule dite « Etiquette Bleue ». Nous étions à ce moment-là dans une situation difficile. L'usine nous avait coûté pas mal d'argent et mon père était au bord de la faillite, avec un passif de 275 000 francs. Ce fut un vieux notaire, très tâtillon, qui nous apporta les 50 000 francs nécessaires pour nos nouvelles installations et la continuation de notre industrie. Les plaques « Etiquette Bleue » furent plus qu'un succès : ce fut un véritable coup de foudre. Dès la première année, elles nous ont fait gagner près de 500 000 francs. Mais mon père avait une conception très particulière du commerce. Il dépensait beaucoup d'argent, tout ce qu'il gagnait. C'était un homme très autoritaire. Je l'ai vu une fois se mettre tellement en colère... il a cassé une chaise...

Lorsque l'acte d'association que nous avions signé mon frère et moi avec mon père est arrivé à expiration, nous n'avons pas jugé bon de le renouveler. Mon père s'est alors installé à La Ciotat, où il s'est mis à faire de la viticulture. Là encore, il a dépensé de l'argent à tort et à travers...

Nous avions fondé une nouvelle société au capital de 3 millions de francs, mais en réalité 100 000 seulement étaient souscrits. Nous n'avions pas besoin d'argent, nous en gagnions très suffisamment.

Mon frère Auguste est venu me rejoindre à l'usine, mais il était hanté par les questions biologiques. C'est dans ses laboratoires, vous le savez sans doute, que le Docteur Carrel a réussi ses première sutures. Le goût de la biologie avait été donné à mon frère par un jeune étudiant en médecine qui lui avait servi de précepteur. C'est moi seul qui ai mis au point l'usine, les procédés de fabrication et les machines. Bien plus tard, comme notre affaire était devenue importante, Eastman nous a proposé de nous associer ainsi que les autres grandes maisons françaises, Jougla, Guilleminot. Mais Eastman ne nous offrait que 19 millions, alors que nous en demandions 25. L'affaire ne s'est pas faite et nous nous sommes associés avec Jougla. Quand notre cinématographe a été lancé, nous avons été assaillis par des nuées de gens qui voulaient en avoir la concession. J'ai alors formé une centaine d'opérateurs. C'est Carpentier qui construisit mon appareil réalisé en 1894. J'ai fait mes premières projections au mois de septembre. Notre chef mécanicien, Moissou, qui construisit l'appareil selon mes indications, avait entièrement conçu et fabriqué nos machines à perforer. Parmi les opérateurs qui ont été envoyés dans le monde entier, il faut citer les noms de Promio, de Mesguich, de Doublier.

Au début, les opérateurs nous appartenaient. Par la suite, nous avons pris le parti de vendre nos appareils. Faire des films, comme la mode en est venue alors, ce n'était pas notre affaire. Je ne me vois pas dans les studios actuels.

Louis Lumière s'est levé. Il a pris un dossier où se trouvent quelques coupures de presse. L'une d'elles est un article que Claude Roy vient de publier sur mon livre dans « Action ». Louis Lumière en prend une autre qui est celle d'un article de Nino Frank qui, dans « L'Ecran Français », dit à peu près que Lumière n'a jamais rien compris à l'avenir de son invention. Il s'indigne et proteste. Il me tend ensuite une mince brochure de vingt pages qui est le premier catalogue du cinématographe Lumière. Il y a coché en bleu les films dont il revendique la paternité.

Parmi les vues comiques, Le Photographe *use d'un appareil muni d'une seringue dont il asperge son client. Ce film fut réalisé à Lyon en ayant pour acteur Clément Maurice.* Charcuterie mécanique, *réalisé avec Auguste Lumière à La Ciotat, représente un appareil fantaisiste : on met un cochon vivant dans un entonnoir, de l'autre côté sortent des saucisses. Auguste Lumière n'aurait, selon son frère, réalisé qu'un seul film :* Brûleuse d'herbes, *à La Ciotat. Sans doute Louis Lumière a-t-il réalisé un peu plus de films qu'il n'en a cochés dans son catalogue. En effet, au cours de la conversation, nous parlerons d'un autre film,* Le Cul-de-jatte, *dont il revendique aussitôt la paternité. Sans doute n'a-t-il voulu désigner ici que les films dont il est parfaitement content. Nous faisons le total des vues qu'il a cochées : il y en a 27. A mon avis, il n'a pas dû en tourner plus d'une cinquantaine. Je lui parle de l'excellent cadrage de ses films.*

LUMIÈRE. — Personnellement, j'ai beaucoup dessiné et j'ai même fait de la peinture. Mon maître est un certain Morel, qui travaillait dans l'atelier de photographie de mon père. Ce qui m'a toujours préoccupé dans mes vues, ç'a été la mise en page de mes sujets. Je suis également très musicien, j'ai fréquenté le Conservatoire de Lyon et j'y ai reçu un deuxième accessit de piano.

SADOUL. — Avez-vous remarqué que les ouvrières de la *Sortie d'usine* sont en costume d'été et que les hommes portent des chapeaux de paille ? Vous avez projeté ce film à Paris en février 1895. N'est-il pas possible que le film actuellement connu soit une nouvelle version réalisée par vous durant l'été 1895 ?

LUMIÈRE. — Je n'ai tourné qu'une seule fois la *Sortie d'usine*. Et si j'ai réalisé mon premier film après avoir vu fonctionner un kinétoscope, je n'ai vu cet appareil qu'une seule fois, en spectateur, sans pouvoir examiner son mécanisme intérieur. Tout le monde disait alors : il faut en faire des projections. C'est ce que j'ai réussi à faire. Si un appareil a été acheté à cette époque aux Frères Werner par un Lumière, il peut alors s'agir de mon père. Pour ma part, je n'ai jamais eu entre les mains un kinétoscope Edison.

SADOUL. — D'après les journaux de l'époque et les publications américaines sur l'invention du cinéma, les premiers kinétoscopes sont arrivés en France au mois de septembre seulement. Il ne paraît donc pas très possible qu'un film ait été tourné en été, après l'arrivée du kinétoscope.

LUMIÈRE (*après avoir longuement réfléchi*). — Je n'arrive pas à me souvenir de la date. Il faudrait vérifier.

L'entretien a dévié. Maintenant, Louis Lumière me parle de ses autres inventions et, en particulier, de la stéréosynthèse. Il m'emmène dans un coin de son laboratoire, allume une lampe. Derrière une plaque de verre dépoli apparaît, avec un relief hallucinant, le Président Millerand, grandeur nature. Il ne lui manque pas un poil de la moustache. Mais sitôt qu'on déplace un peu la tête, l'image devient floue et vite indiscernable. Il s'agit de photographies prises sur six plaques de verre superposées. Lumière me dit qu'il n'a jamais exploité commercialement ce brevet, qu'il s'est contenté de montrer quelques photographies d'hommes célèbres en relief dans une fête de bienfaisance à Lyon.

Il ouvre ensuite des cartons, il en sort des miroirs concaves en acétate argenté, puis des étoffes argentées selon le même procédé. Il est visiblement très fier de ses laboratoires et de ses menues inventions.

Le Marchand de marrons (n° 947 du Catalogue). « Vue comique » de 1898, sans doute réalisée par Georges Hatot. Ce chef de figuration, à la demande de Clément Maurice (directeur du « Cinématographe Lumière » au Grand Café) et d'Antoine Lumière, mit en scène en 1897-1898 à Belleville plusieurs dizaines de comiques et de vues historiques. Il est l'auteur de *La Passion*-Lumière, présentée faussement aux Etats-Unis comme ayant été filmée dans le village de Horitz en Bohême.



Vers une heure de l'après-midi, nous reprenons le petit ascenseur qui nous conduit sur la terrasse où la table est servie. Lumière me précède avec ses énormes oreilles, son nez tombant, ses vêtements larges. Il a quelque chose d'un vieil éléphant. Il porte aux pieds des chaussons de Strasbourg en drap bleu de roi. Il s'essouffle vite, on le sent malade du cœur. Nous nous installons à table, il s'excuse beaucoup de l'humble déjeuner qu'il va m'offrir et qui pourtant sera excellent et copieux. Il reprend de tous les plats, boit bien et ne se refuse ni café, ni liqueur.

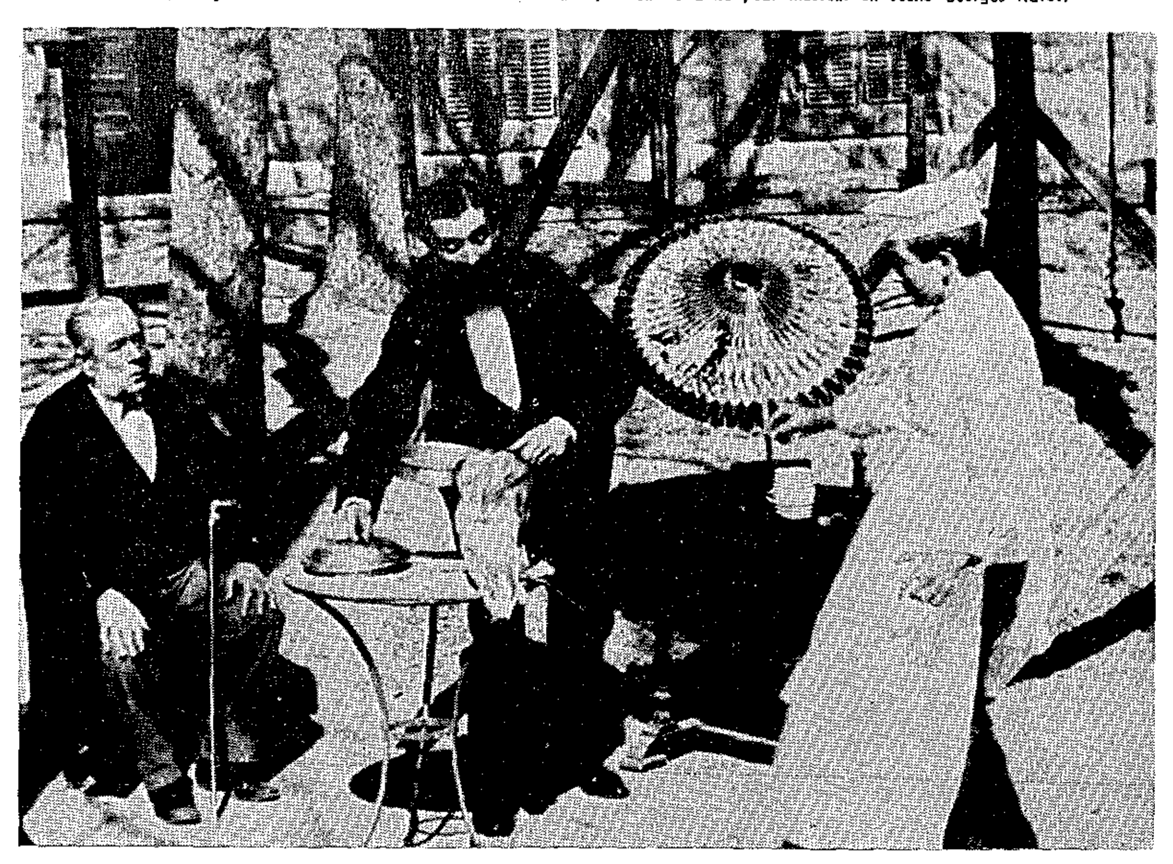
Comme on sert la friture, il me dit qu'elle a été pêchée le matin même par son frère Auguste qui ne déjeunera pas avec nous. Nous en venons à parler de Léon Gaumont, mort il y a trois mois.

LUMIÈRE. — Léon Gaumont était un homme charmant. Nous allions très souvent à la pêche ensemble. Il faisait de longs séjours, comme moi, sur la Côte d'Azur. Par contre, je n'aime pas du tout M. Charles Pathé et ne l'ai vu qu'une ou deux fois dans ma vie. C'est un commerçant.

Nous parlons ensuite du Festival de Cannes. Louis Lumière n'y a pas été invité et, malgré sa joviale bonhomie, on sent qu'il en est ulcéré.

LUMIÈRE. — On a déclaré à la presse que j'avais été invité et que je n'avais pas accepté. C'est entièrement faux. Je n'ai jamais reçu d'invitation ; et pourtant, en 1939, j'étais président d'honneur du Festival... C'est comme cette plaque qu'on a apposée Boulevard

Prestidigitateur (n° 119 du Catalogue) - 1896 ou 1897. Sans doute œuvre d'un opérateur formé par Louis Lumière, suivant la ligne de *L'Arroseur arrosé*. Un autre *Prestidigitateur* figure au Catalogue sous le numéro 762; si ce photogramme était extrait de cette dernière bande, il aurait alors pour metteur en scène Georges Hatot.





Georges Sadoul interviewant Louis Lumière pour la Télévision Française, le 6 janvier 1948 (et non pas le 24 septembre 1946). Cette interview, jadis publiée dans « L'Ecran Français », fut la dernière de Louis Lumière, qui mourut le 6 juin 1948.

des Capucines en l'honneur de Demeny, de Marey et de Méliès. Ce dernier n'avait vu le cinématographe qu'en décembre 1895 et il ne s'y était jamais intéressé avant. Ce qui m'a surtout choqué, c'est qu'on ait apposé cette plaque sur l'immeuble même où avaient eu lieu les premières représentations de mon appareil en 1895. Cette plaque n'était pas à sa place à cet endroit. C'est un peu comme si on était venu poser cette plaque sur ma porte à Bandol. Mais j'ai été bien vengé, ils ont tous été arrosés... comme l'Arroseur !

SADOUL. — J'étais parmi les orateurs.

LUMIÈRE. — Alors je vous dois un buvard d'honneur !

Nous parlons d'autre chose. Je lui raconte ma première visite à Bandol pendant l'occupation, pour y voir mon ami François Cuzin, fusillé en juillet 1944 par les Allemands. C'est précisément sous les fenêtres de sa villa que nous avons eu notre dernière discussion. Il me parle de sa mère, qu'il connaît, et qui tient un garage à Toulon, puis il en revient au Festival de Cannes.

LUMIÈRE. — Maintenant, on m'a remisé, on m'a mis au rancart. D'ailleurs, au cinéma, le temps des techniciens est passé, c'est l'époque du théâtre.

A un autre moment, je lui ai parlé, à propos de ses films, de « mise en scène » et il a froncé le sourcil. Visiblement, il ne comprend pas qu'on fasse de la mise en scène pour un film. Personnellement, il n'en a jamais fait. Il a laissé ça à Méliès.

Tout de suite après les liqueurs, sa voiture me reconduit à Toulon où je dois prendre, à 2 heures, un train pour Cannes. C'est pendant ce petit voyage que je rédigerai ces notes, ayant encore en mémoire tous les détails de notre conversation.

Georges SADOUL.

(Les photogrammes des films Lumière nous ont été communiqués par la Cinémathèque Française.)

Ingmar Bergman :

POUR NE PAS PARLER..

Tous les artistes, sauf les acteurs, devraient être invisibles. Cela assainirait notoirement l'art — si l'on croit que cela en vaudrait la peine. Maintenant et, disons le, ces dernières années, j'ai considéré la tendance de l'artiste à se placer près de son œuvre et à la commenter comme une intrusion illicite dans le plaisir des critiques et les possibilités du public de découvrir ce qu'il voit, ce qu'il entend ou, simplement, ce qu'il sent. On éprouve un véritable besoin de confidences. Y a-t-il quelques grains de beauté qui font tache sur l'œuvre d'art, on y colle après coup une explication logique. Quelqu'un — oh, abomination — a-t-il été assez cruel pour mettre en doute la grandeur de l'œuvre, on entreprend une polémique avec beaucoup de prudence et de courtoisie tandis que la gorge se serre, trahissant votre rage. Tout à coup, on se fait une idée claire de la véritable signification de l'œuvre et l'on prophétise aux quatre points cardinaux, jusqu'au moment où l'on se dégonfle, et les auditeurs de même.

En vérité, on a eu aussi des femmes, des maîtresses, des enfants, des parents, des oncles et tantes, et quelque sombre secret — peut-être dans le domaine sexuel. Des souvenirs et des rêves. Une enfance amère, des ennuis avant la naissance. On jette des regards mélancoliques en faisant des allusions. L'œuvre prend aussitôt une valeur nouvelle, une aura mystérieuse. On gratifie ce bonhomme tout plat d'une nouvelle dimension — il lui pousse un long nez — quel miracle ! Pensez donc ! L'artiste était presque fou à ce moment-là, il n'osait plus se laver les dents et son... n'en parlons pas, mais cela n'était pas du tout comme il fallait.

Les gens mordent dans l'œuvre d'art comme dans une tartine, et l'artiste vient spontanément s'offrir en assaisonnement. Non ; les acteurs, eux, doivent se montrer : beaux, enveloppés du bruissement de la renommée, orgueilleux et spéciaux, mais beaux avant tout. Eux doivent parler. Leur cœur à eux doit être exposé aux regards et aux commentaires. Ce sont des professionnels et ils savent comment jouer le jeu, maintenir l'aura et contenter les badauds. Mais nous autres !

Se taire. S'asseoir. Ne pas se montrer. Ne pas être, mais seulement produire. Pour ma part, je le répète, je crois qu'il doit en être ainsi. Oui, il existe encore un aspect à la question : on ne rencontre pas toutes ces questions inquiètes, ces regards curieux et exigeants, cette profondeur affolante que le commun des hommes estiment nécessaires à la santé de l'artiste. Pas de mauvais théâtre là non plus.

C'est du reste beaucoup plus simple. J'ai le souvenir vivant des fêtes de Noël de mon enfance. D'abord un bonheur irrésistible d'être invité. Impossible de fermer l'œil la nuit précédente. Le costume marin, les bas noirs et les souliers vernis. Puis, la terreur subite qui vous paralysait à la vue de tous ces étrangers. On emmenait le petit garçon en larmes dans une pièce voisine où il se calmait en compagnie d'une femme de chambre et d'une part de dessert. Les premières incursions prudentes dans la grande salle avec toutes les lumières, le brouhaha, la musique et les petites filles bouclées, désespérément jolies. Puis un petit garçon tout émoustillé et plein d'aplomb. Le costume marin qui se chiffonnait, le ton de la voix qui montait, le visage en transpiration, et on s'énervait. Des déclarations d'amour étonnantes mais bégayantes à l'une ou l'autre des petites dames bouclées. Les embrassades douloureuses qu'accueillaient les petits cris de terreur. La dispersion après la fête. Et de nouveau la douleur qui vous fendait le cœur. Cette fois parce que la fête avait si vite passé. Nuit de fièvre et de mal de ventre. Sourd chagrin pendant plusieurs jours et toujours quelque blessure au cœur. Non, l'artiste ne doit pas paraître aux fêtes de Noël ni aux festivals.

Ingmar Bergman

Jean-Luc Godard :

LA FEMME MARIÉE

Il y a plusieurs façons de faire des films. Comme Jean Renoir et Robert Bresson qui font de la musique. Comme Serge Eisenstein qui faisait de la peinture. Comme Stroheim qui écrivait des romans parlants à l'époque du muet. Comme Alain Resnais qui fait de la sculpture. Et comme Socrate, je veux dire Rossellini, qui fait tout simplement de la philosophie. Bref, le cinéma peut être à la fois tout, c'est-à-dire juge et partie.

Les malentendus viennent souvent de cette vérité qu'on oublie. On reprochera par exemple à Renoir d'être mauvais peintre alors que personne n'irait dire ça de Mozart. On reprochera à Resnais d'être mauvais romancier alors que personne ne songerait à le dire de Giacometti. Bref, on confondra le tout et la partie, en déniant à l'une et à l'autre le droit de s'exclure comme de s'appartenir.

Et c'est ici que le drame commence. On catalogue le cinéma ou comme un tout, ou comme une partie. Si vous faites un western, surtout pas de psychologie. Si vous faites un film d'amour, surtout pas de poursuites, ni de bagarres. Quand vous tournez une comédie de mœurs, pas d'intrigues ! Et s'il y a une intrigue, alors pas de caractère.

Malheur à moi donc, puisque je viens de tourner *La Femme mariée*, un film où les sujets sont considérés comme des objets, où les poursuites en taxi alternent avec les interviewes ethnologiques, où le spectacle de la vie se confond finalement avec son analyse ; bref, un film où le cinéma s'ébat libre et heureux de n'être que ce qu'il est.

Jean-Luc Godard

Michelangelo Antonioni :

DESERTO ROSSO

Jusqu'ici, j'ai réalisé neuf films, plus un épisode : la « tentative de suicide » d'*Amore in città*. Disons dix films en quinze ans. Est-ce beaucoup ? Est-ce bien peu ?

Je récapitule un peu pour essayer de comprendre comment donc, tout juste en ce moment, j'ai éprouvé le besoin d'abandonner le noir et blanc, c'est-à-dire un cinéma que je tenais, hier encore, pour le plus approprié à ma mentalité et à ma manière de conter les événements de la vie. Avec le *Désert rouge*, je n'ai jamais eu de doutes sur la nécessité d'employer la couleur. Du reste, je crois que ce n'est guère par hasard que d'autres réalisateurs, comme Bergman, Dreyer, Fellini et Resnais — qui jusqu'ici avaient été fidèles au noir et blanc — ont éprouvé ce même

besoin de la couleur, et tous presque simultanément. A mon avis, la raison en est la suivante : la couleur a, dans la vie de nos jours, une signification et une fonction qu'elle n'avait pas par le passé. Je suis certain que, bientôt, le noir et blanc deviendra vraiment du matériel de musée. Celui-ci est le moins autobiographique de mes films. C'est celui pour lequel j'ai tenu davantage le regard tourné vers l'extérieur. J'ai conté une intrigue comme si je la voyais se dénouer sous mes yeux. S'il y a encore de l'autobiographie, c'est précisément dans la couleur qu'on peut la trouver. Les couleurs m'ont toujours enthousiasmé. Je vois toujours en couleurs, c'est-à-dire que je me rends compte qu'elles y sont, toujours. Je rêve, les rares fois où cela m'arrive, en couleurs.

Dans mon film, naturellement, je me suis efforcé de mettre des couleurs susceptibles de satisfaire à mon propre goût. Il ne pouvait en être autrement. Malheureusement, cela n'a pas toujours réussi. Les difficultés, avec la couleur, apparaissent triplées par rapport au noir et blanc. Néanmoins, employer la couleur est une expérience qui inspire l'enthousiasme. Il suffit de l'oublier aussitôt et de ne jamais perdre de vue l'intrigue. Je suis même certain que le meilleur résultat, on l'obtient si le public ne voit plus la couleur comme un fait en lui-même, mais l'accepte comme substance figurative de l'intrigue.

Enfin, il y a une autre raison qui me fait considérer *Désert rouge* comme très différent en regard de mes films précédents : il ne parle pas de sentiments. J'en arrive à dire que les sentiments n'ont rien à y voir. Dans ce sens, les conclusions auxquelles aboutissent mes autres films sont tenues, ici, pour escomptées. Ce qui m'intéressait ici, c'était de parler d'autre chose. L'intrigue que j'avais entre les mains présentait des motifs divers : celui de la névrose, par exemple. Et, sans doute, le fait de m'être détaché de thèmes vagues comme celui des sentiments m'a-t-il permis, cette fois, de mieux caractériser mes personnages. Monica Vitti s'est certainement sentie plus proche de ce type de femme que de celui qu'elle a campé dans *L'Eclipse*. Il me semble, en effet, que par son jeu moderne et nerveux, elle a « rendu » ce personnage avec une sincérité extraordinaire et lui a même donné une physionomie particulièrement réaliste.

Pourquoi ce titre, *Désert rouge* ? Ces derniers mois, on me l'a souvent demandé. Au commencement, j'avais pensé à *Bleu-ciel et vert (Celeste* e *verde)*, mais ce titre me paraissait trop attaché au fait « couleur ». Ainsi ai-je préféré *Désert rouge*. Cette explication est plus simple qu'on ne le suppose, et elle vaut aussi pour les titres d'autres films, sur lesquels aujourd'hui on ne discute plus. Car il s'agit de définitions intuitives, qui valent *a posteriori*. J'espère que ces images aussi seront vues comme une introduction sommaire à un film qui, peut-être, doit être plus « senti » que compris. Rien de difficile, ni de mystérieux. De toute façon, rien de plus difficile et de plus mystérieux que la vie que nous vivons tous.

Michelangelo Antonioni

Jean-Louis Comolli

et François Weyergans

VENISE 64

FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR

(**A propos de toutes ces dames,** ou : **Toutes** ses **femmes,** Ingmar Bergman, *Suède* — *Hors compétition*)

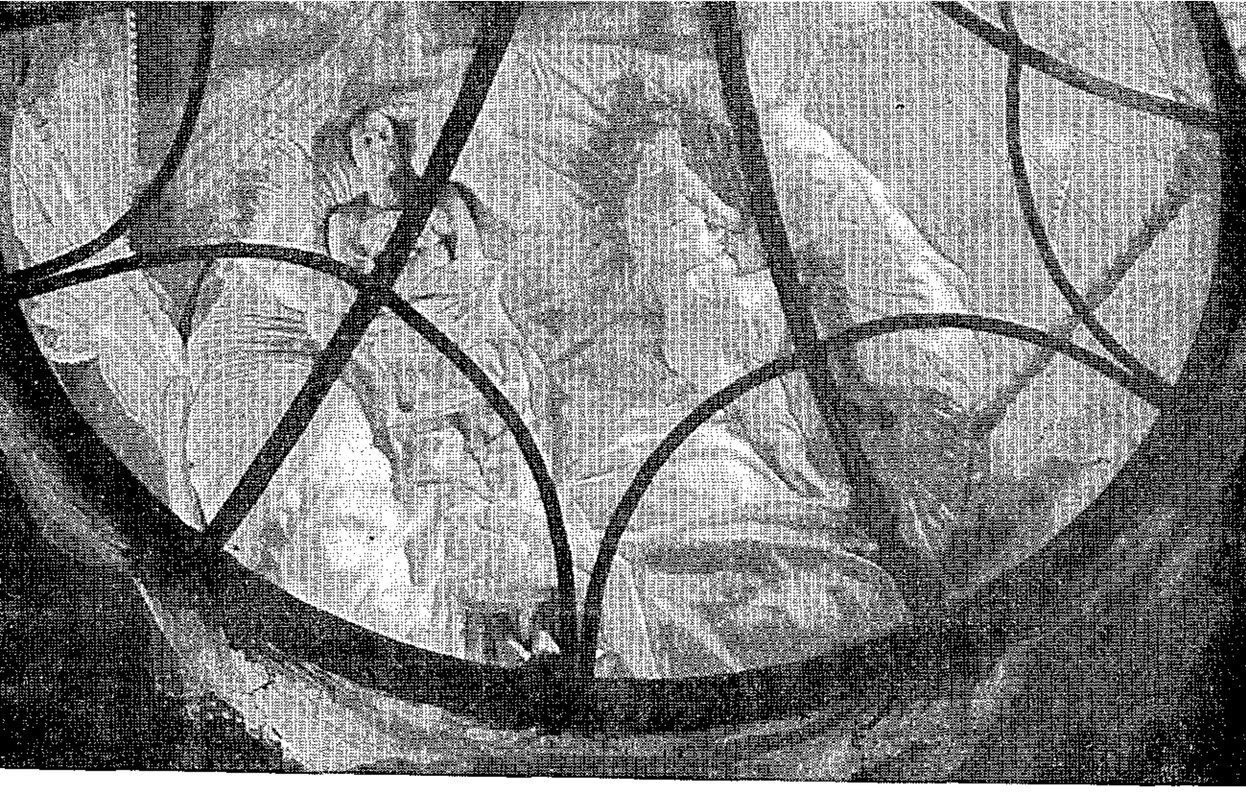
Satire ? Mystification ? Farce ? Sans doute *y a-t-il de tout cela dans* le dernier film de Bergman ; et bien autre chose encore dans ce « mélange » *des genres, thèmes, obsessions* et jeux bergmaniens. Mais, à vrai dire, le jeu est plus complexe encore, *puisque c'est avant tout* la satire d'un satyre lui-même mystificateur et plutôt farceur, bien mystérieux en *tout cas.* **A** *propos* **de toutes ces dames** rapporte les derniers jours d'un grand violoncelliste, génie de *l'instrument, du nom* (judicieusement choisi) de Félix, et sa mort, comme sa vie très entourée de *toutes sortes de dames, femmes,* veuves donc. De Félix, nous ne verrons jamais le visage de chair, seulement son visage de *plâtre (moulage mortuaire),* de musique (quand on l'entend jouer), de légende — au travers des *dits féminins comme de sa « biographie »* à temps écrite pour sa mort — et le revers de son visage enfin : *la triste figure de son « sosie »* malheureux qui répond au nom (judicieusement choisi) de Tristan. Ainsi, on *aperçoit à un moment* du film le déroulement d'une parabole et presque d'une fable : au départ, Tristan *et Félix ne sont qu'un, obscur.* Puis, ce qui dans Tristan-Félix répond au succès devient Félix ; et ce qui *appelle l'échec se précise* en Tristan : l'un, le génie adulé ; l'autre, le domestique et l'ange secret du premier. *Mais cette parabole* des deux faces de l'artiste, celle qui trahit (la jeunesse ? l'idéal ?) et celle *qui reste fidèle, ne fait surface qu'en* de brefs moments, entrecroisée qu'elle est d'autres paraboles, d'autres courbes de *signification qui l'enrichissent* ou la masquent...

Car il y a toutes ces femmes ; toutes les femmes à vrai dire : l'épouse d'abord, légitime et d'esprit large (Eva Dahlbeck) ; et la *servante qui, de s'accorder* au serviteur Tristan, a reçu du maître lui-même le doux nom d'Isolde : une Isolde (*Harriet Andersson*) évidemment bien futile et légère, très « amours ancillaires », très Renoir. Apparaît là (et *ailleurs) une* des dimensions essentielles du film, qui est la dérision des grands mythes occidentaux de l'amour, de la mort, de la création (il y a aussi quelque chose du mythe de Faust et de celui de Pygmalion...). Mais il y a encore l'initiatrice, celle qui présida aux premiers plaisirs, qui « fit » de l'adolescent doué un grand homme statufié (et celle-là se nomme Mme Tussaud, bien entendu, parlant de Félix comme de « sa » momie de cire) ; et aussi la jeune effrontée, envoyée *par la famille du génie afin de réparer* une brouille ancienne et de récupérer partie de la gloire et *partie bientôt* de l'héritage (la ravissante et nouvelle conquête de Bergman : Mona Malm) ; et encore l'*objet de plaisir* (Bibi Andersson) ; et d'autres, on n'en voit plus la fin, l'accompagnatrice, la répudiée, l'égérie : *toutes femmes, en bref.*

Et toutes ces femmes vivent avec et autour du grand homme, se le partageant, couche et présence, selon un strict calendrier tenu par l'épouse en titre. Il y a le rite, et ses transgressions. Et tout irait pour le mieux dans ce château des 120 *journées* dédiées à un seul, si n'y pénétrait (quelques jours avant la mort du maître) un « critique », LE *critique :* Jarl Kulle, dit Cornélius, outrageusement chargé, pédant-ridicule, dans la tradition des farces de *Molière, qui, sous* le prétexte de compléter sa grande étude biographique du musicien, fouine partout, partout *ridicule, et, partout déplacé,* fait véritablement « œuvre » de critique puisque, à travers lui, et comme en *miroir de sa propre vanité, se* démystifie l'univers de légende et de rêve, éclate la hiérarchie des valeurs et *des femmes, et s'ensuit la mort* de l'artiste lui-même.

Mais c'est peu encore que ces diverses et bien précises fables, porteuses toutes de « messages » *plus ou moins* amusés sur la vie et le contexte d'un grand artiste objet de mythe (c'est, on l'a compris, de *Bergman* lui-même qu'il s'agit, Bergman au milieu de son petit monde et du grand). Il y a mille incidentes : que ce soit en fait non pas tant pour faire l'apologie du musicien (dont tous et toutes se fichent éperdument) que le critique a, au sens très propre, violé son intimité, mais pour l'amadouer et l'amener à interpréter une œuvre musicale du critique lui-même (qui pense, ainsi porté par le grand homme, sortir de sa condition servile et accéder au même paradis du succès). Qu'au moment où, forcé par un certain chantage du critique à propos de sa vie privée, l'artiste accepte d'exécuter ladite sonate, il meure, en effet (mais il faut encore préciser que son épouse allait l'abattre d'un coup de pistolet, parce qu'il n'arrive pas à interpréter cette œuvre, et qu'elle lui a promis de le supprimer à sa première défaillance). Que cette mort elle-même ne soit pas fin, mais occasion à théâtre, *comédie de* deuils : sept veuves, et sept mêmes oraisons funèbres. (« C'est lui... et ce n'est pas lui »). Plus, qu'aussitôt disparu (mais aussi bien il n'apparait jamais, sinon par portraits interposés), le maître soit *remplacé au* pied levé par un jeune et timide violoncelliste, dont Mme Tussaud prend en charge l'éducation, *et la* « vie » recommence...

Bref, il y a d'abord dans ce film tout ce que Bergman a sur le cœur, comme on dit. Pamphlet, où il ne *ménage personne, ni* ses actrices (tout en avouant que sans doute il ne serait rien de ce qu'il est sans *elles), ni ses maîtresses* (et il laisse présumer que ce sont un peu les mêmes que ses actrices, quoique *plane jusqu'au* bout une ambiguïté quant au pouvoir de séduction de Félix : est-ce son amour, ou sa *musique, ou même* le son de son violoncelle que les femmes aiment en



Ingmar Bergman : *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (Jarl Kulle, Bibi Andersson).

lui ?), ni ses admirateurs, ses critiques, ni lui-même au premier titre. Et tant qu'à jouer. Bergman a choisi de jouer à fond. Et de jouer d'abord à fond le jeu de Bergman : ce film court (1 h 23) au titre long est long aussi de résonances, renvois, dialogues de Bergman à Bergman, d'homme à créateur, de visage à masque ou (comment savoir ?) de masque à visage (« C'est lui... et ce n'est pas lui »), d'homme secret à homme public, de personnage à mythe, de comédien à cinéaste, de dramaturge à comédien et tout ce que vous voudrez, tout ce que Bergman est, tout ce qu'on veut qu'il soit, tout ce qu'il lui plait de laisser croire à propos de toutes ses faces. Cela saute aux yeux et l'on n'y voit plus rien. Mille reflets éblouissent mille regards. On lâche la proie pour sa lumière. Sans doute y a-t-il autant de Bergmans devant la caméra que derrière, sans qu'on puisse très bien savoir lesquels ; et sans doute aussi autant sur l'écran imaginé que dans une salle imaginaire, car c'est un portrait de Bergman destiné aussi à Bergman.

Tout autoportrait n'est pas forcément le filigrane d'une œuvre porteuse par ailleurs d'autre chose. Il y a des portraits qui sont avant tout des portraits et ce sont les plus lucides, les plus distanciés, les plus critiques et, bien entendu, les plus beaux (Goya, Chardin, Rembrandt, ici Bergman). Et quand on se peint, il faut plus ou moins se placer (et placer son œuvre) devant un miroir qui est le projet de l'œuvre puisqu'abritant le premier reflet. Le miroir est ici en chaque femme, entre toutes les femmes, on s'en serait douté. Le film lui-même est construit en miroir, et c'est avec un malin plaisir que Bergman donne à son déroulement un petit air déchronologique : les retours en arrière se greffent les uns sur les autres, mais chacun d'eux est un pas en avant qui nous ramène chaque fois d'un jour plus près de la mort, qui est le début du film, si bien que tout se déroule chronologiquement de cette mort jusqu'à cette mort qui est aussi la fin du film. Chaque « flash-back » (mais plutôt chaque reflet) réduit l'écart qui sépare le créateur de sa mort et aussi le film de sa fin.

Et comme on aurait tendance à voir dans ces jeux formels et structurels intentions complexes ou significations voilées, Bergman, qui décidément ne croit qu'en sa critique, prend bien soin de préciser, au moyen d'intertitres très « muet » (autre dimension du film, les références cinématographiques, aux comédies de Stiller, aux propres films de Bergman et même, ironiquement on s'en doute, au « style » bergmanien, à son « univers », c'est-à-dire à sa mode, et aux critiques qu'elle suscite), que ce feu d'artifice de Bergmans n'est pas symbole. Il faut prendre au pied de la lettre ce jeu de l'esprit. Le film où Bergman se met le plus en scène n'est pas pour autant celui où il se livre le plus ; mais ce n'est pas non plus pour mieux se cacher qu'il se met en avant. Bref, même si l'on a du mal à se retrouver dans ce labyrinthe moqueur, le sens immédiat est aussi le sens profond, toutes les directions que l'on prend sont les bonnes car



Michael Roemer : *Nothing But a Man* (Ivan Dixon, *Gloria Foster, Julius Harris*).

aucune ne mène ailleurs qu'à Bergman. Point de seconde lecture ni de deuxième degré d'interprétation : puisqu'il y a x plans d'interprétation tous *sur le même plan*.

Ici, le film fut mal reçu. En ce pays de miroirs, serait-on indifférent à *la magie de l'image* ? Il n'est pas sans importance que le premier film en couleurs de Bergman soit en même temps l'un des plus « beaux » de tout le cinéma : tout se passe comme si Bergman avait choisi de dépasser ses problèmes et obsessions *quant* à la création, aux femmes, etc., en les faisant passer de l'ordre discursif à l'ordre plastique. Tout ici se résout en termes on ne peut plus abstraits et *on ne peut mieux* concrets de couleurs et de contrastes ; ce sont les « harmonies » qui commandent au propos ; le « drame » se déroule entre leurs franges et selon elles. Ce déploiement plastique vise à tenir l'œuvre à distance *égale du message* et du spectateur, à l'empêcher de concerner autrement que par sa beauté. Beauté et distance font ce film poli et froid, brillant et fascinant, mais font *aussi* tout son baroquisme et son jeu d'expression relever du seul « classicisme » : c'est jeu supplémentaire que d'avoir respecté jusqu'au bout la règle grecque en complétant la « trilogie » sérieuse par un volet satirique et *distanciateur : un film-monstre* clôt la tétralogie. — J.-L. C.

NOTHING BUT A MAN

(Michael Roemer, U.S.A.)

Si la naïveté peut passer pour une qualité des pionniers (qui sont loin d'avoir tous ce défaut), elle pèse chez *les cinéastes qu'on est forcé de* dire jeunes et qui se disent indépendants. A moins que cette indépendance ne soit elle-même naïveté. Faire un film sur les Noirs en Amérique, y aborder la question raciale, sociale, c'est montrer quelque indé*pendance,* voire un certain courage. Mais faire se passer les choses à Birmingham (!), s'arranger pour que les Blancs antipathiques soient plus ou moins *blousons noirs ou teen*agers, et résoudre le drame socio-racial par l'accès à la « paix intérieure », c'est sûrement pousser la naïveté jusqu'à la roublardise. Et tout le film souffre de cet excès de juste milieu en un milieu où il n'y *a point semble-t-il* de justice. Jusqu'à la mise en scène qui renie les audaces qu'elle devrait se permettre et laisse présager. Mais, de fait, ce sont les orages qui prêtent *le mieux* à l'académisme.

Le film vaut dès lors par ce qu'il suggère de violence et de naturel, *au* lieu qu'il offre convention. A ces excès sous-entendus, ces tempêtes *qui* couvent, le jeu des Noirs n'est pas pour rien, mais plus spécialement Abbey Lincoln, qui porte à elle *seule passion,* beauté et vérité, c'est-à-dire risque et danger, couleur et vie d'un monde qui en déborde dans un film qui n'en peut autant supporter et *en éclate. Mieux vaut,* pour ce qui est des problèmes sociaux, revoir **Les Raisins de la colère**; et pour ce qui est des problèmes raciaux, tâcher d'entendre la « Now Freedom Suite », chantée par la même Abbey. — J.-L. C.

THE BRIG

(Jonas Mekas, U.S.A. — Hors compétition)

Soixante-dix minutes avec les deux frères Mekas dans une prison de Marines. Huit prisonniers et presque *autant de gardiens dans un réduit* minuscule. Sur le sol, des lignes blanches peintes ici et là, et chaque fois qu'un prisonnier arrive devant une de ces lignes, il doit demander la permission de la franchir, en criant le plus fort possible. De toute façon, les prisonniers doivent toujours gueuler, et ce ne sera jamais assez fort. On passe une journée avec eux. Il n'arrive rien : un *prisonnier est relâché, un nouveau* le remplace. A côté de ce petit enfer, l'entraînement des Marines montré par Reichenbach est un aimable divertissement de cour.

Il s'agit simplement d'une pièce de théâtre, représentée au Living Theater, et filmée sur la scène, dans le décor, comme le révèlent les derniers plans. La pièce devait avoir un petit côté théâtre de l'absurde, et faire penser à Beckett. Le film, lui, donne le sentiment d'avoir été tourné en 8 mm. par des observateurs clandestins. Il n'y a aucun effet, aucune volonté de « mise en scène » (mais quand même, une extraordinaire homogénéité dans le jeu et dans les déplacements, comme s'il s'agissait d'un match de football). Ce n'est pas un constat : cela encore serait volonté d'être objectif. Simplement, des choses vues, ou plutôt, ce qui est moins passif, regardées. Et le spectateur aussi regarde, complètement hébété. On se jure en sortant qu'on n'ira jamais revoir ce film, car il semble impossible de pouvoir être attentif une seconde fois à tel spectacle. Mais c'est aussi ce que se disent, j'imagine, les prisonniers quittant leur enclos.

C'est assez extraordinaire parce qu'on imagine bien ce que la pièce devait suggérer : l'univers est une prison, les êtres humains y sont annihilés, etc. Or, filmant cela, les deux Mekas parviennent à ne nous imposer que les faits. On n'a littéralement pas le loisir de voir ou d'inventer des symboles. Il faut s'en tenir à la lettre seule. Le film est dur comme un noyau, et la seule chose à en faire, c'est de le cracher, non pas de se demander si ce noyau est un symbole de la planète. Le passage du théâtre au cinéma a été une fantastique réduction. Les Mekas ne sont plus maintenant les gentils poètes que nous croyions, mais deux de ces Indiens qui rapetissent les têtes coupées.

La mise en scène ? C'est enregistrer puis coller bout à bout tous ces fragments de telle façon que le contact se fasse et qu'un même courant les foudroie tous. Quand le film a été vu jusqu'au bout, il n'existe plus. — F. W.

KRADEZAT NA PRASKOVI

(**Le Voleur de pêches,** Veulo Radev, Bulgarie)

A l'heure de Moscou, Sofia a dix ans de retard. Ne parlons pas de l'heure de Venise. Sur un sujet à peine rafraîchi par le recul dans le temps (un camp de prisonniers, mais lors de la Grande Guerre), on plaque platement de précieux cadrages, mais non point rares, hélas, où s'amorcent délicatement en premiers plans branches, feuillages ; où se dissipent aussi les lointains brumeux, tandis qu'au beau milieu l'éternel mari-commandant du camp ressasse sa rage de militaire de carrière, vaincu par l'ennemi intérieur et par l'amour, cependant que sa soumise épouse accomplit les gestes rituels du foyer avant d'être possédée par un bel officier serbe prisonnier, par ailleurs voleur des pêches du jardin privé du commandant. Dans le paradis protégé qu'est ce jardin, les pêches font un peu figure de fruits défendus, et à les voler par trop impudemment l'officier séducteur se fait abattre par la sentinelle routinière. Le seul intérêt du film est que tout ce petit pêcher originel se déroule sous l'œil goguenard d'un officier français, très **Grande Illusion,** qui n'y croit pas beaucoup. Bien sûr, vers la fin du film, il y a l'appel des soldats bulgares déçus à leurs frères russes révoltés. Du communisme cosmétique. — J.-L. C.

LA FLEUR DE L'AGE ou LES ADOLESCENTES

(Michel Brault, Jean Rouch, Hiroshi Teshigahara, Gianvittorio Baldi — Hors compétition)

Il faut d'abord parler de ce film comme d'une entreprise assez nouvelle quant aux conceptions de la production : quatre cinéastes ont suscité quatre producteurs et quatre pays sur une seule et simple idée : les visages de l'adolescence aux quatre coins du monde. Le canadien Office National du Film est à la base

Jean Rouch : *Véronique et Marie-France - Les Veuves de quinze ans (La Fleur de l'âge.* A droite, Nadine Ballot et Véronique Duval).



du projet, et pour lui la perspective documentaire, révélatrice, de chacun des sketches compte avant l'esthétique. Pourtant, l'épisode canadien **(Geneviève)** affirme d'abord *le désir* et le plaisir de Brault à dépasser, à renier même la *dimension de reportage*, de document ; les panoramiques, *les plans sur* la nature ou sur les faces enneigées de Québec peuvent paraître digressions : ils sont plutôt fuites, c'est-à-dire centres d'un nouvel intérêt. Ce que Brault déjà laissait présager dans **Pour la suite...**, cette naïve, franche préférence à la plastique, ce *souci de* cadre, de lumière, qui lui font filmer moins *le drame* et l'héroïne que les regards ou les fleurs, les *cheveux ou les jeux* du soleil et des rires. Il ne s'agit plus là de cinéma-vérité, mais de vérité de l'instant, et c'est justement ce que disent la beauté de la langue et la beauté des rues de Québec et celle de ses adolescentes.

Le seul, en fait, dans ce tour d'horizon à se *contraindre* à la règle du rapport au milieu, au temps, à la société, *est Rouch* avec ses **Veuves de quinze ans.** Véronique et Marie-France *sont* copines de classe et la caméra les prend à la sortie du lycée, où elles rencontrent un jour ou l'autre une plus délurée (la Nadine de **La Punition** revenue à ses cours) qui raccole la chair fraîche *pour les* soirées intimes (after hours) du Golf Drouot. *Véronique se laisse* tenter, Marie-France se renfonce en Baudelaire. *La première* passe par les corps et les mains de quatre copains *à la fois,* et confesse que ça ne lui plaît pas plus que ça, mais qu'il faut bien « coucher » pour faire plaisir aux garçons et pouvoir un peu danser avec eux ensuite, ce qui est plus plaisant. La *seconde se* fâche et ressort son Baudelaire (et sans *doute les phrases* célèbres sur la femme et la jeune fille n'ont-elles *jamais eu autant* de force que dites par cette intransigeante). Sur cette *trame* qui est déjà de l'histoire, Rouch ne brode ni ne frise : le schéma, la pointe sèche, la ligne et sa rupture seules le retiennent. La plus *grande* convention préside à l'image, et tout le scandale, toute la *violence* et l'ouverture résident dans le visage fermé de celle *qui s'use* comme de celle qui se refuse. Ce sont les *mots ici qui font mal* et ce sont les mots qui font scandale, qui font et *sont* la morale et violent les morales. Du crooner qui peint en secret le portrait du Marquis de Sade et rougirait de l'avouer aux copains *qui* eux-mêmes en ont marre des partouzes sans oser se *le dire*, à la fille qui remercie son père pour « son *petit cadeau* », *passent* tous les grands et rebattus « thèmes » *d'une* « adolescence qui se cherche » (ou plutôt qui se fuit), d'une société qui s'aveugle au point de se censurer (et Rouch en risque l'effet), tous prétextes ordinaires à philosophies, romantismes de quatre sous, *ici frappés* de sens, saisis de vérité. Mais il n'y a pas que ça *dans ce journal* à quatre mains de deux filles sans *fleurs : il y a aussi* le moment où le langage bascule de la crudité à la dureté, où *le désir de vie tourne* en pose de théâtre, ce moment du *cinéma le plus moderne* où le dialogue devient mise en scène, où les *mots* se vident pour remplir l'écran.

Tout à l'inverse, Teshigahara, célèbre déjà par ses fantômes, n'a *fait* foi qu'à l'image, qui non seulement illustre sombrement *la sortie nocturne* d'**Ako,** mais tente d'en donner l'équivalence *visuelle : les incertitudes* et troubles de la jeune fille deviennent *questions de mise au point*, de sensibilité rétinienne et d'ASA. Le *rythme* même des plans et leur montage rapide, les éclairs et les flashes sont là pour rendre plus patents la monotonie et la grisaille du sujet ; le jeu des taches blanches et noires sur l'écran, et *l'abstraction des formes* filmées entachent quelque peu d'abstractisme *drame et* personnages indécisément dessinés. Entre chien et *loup, les yeux* d'Ako traquée luisent parfois de peur.

Mais, décidément, il semble bien que les techniques du direct, même utilisées en vue du *plus indirect,* avouent la suprématie cinématographique de la phrase, *du langage sur* l'image. La **Fiammetta** de Baldi en *témoigne aussi, où ce sont* les images elles-mêmes qui naissent et se *façonnent* selon les lettres écrites par la (très) jeune fille à son père *mort*, et qu'elle lit obstinément, qu'elle déroule comme les versets d'un autre testament. Images lointaines et précises, obsessionnelles *et* irréelles à force d'être décrites, c'est-à-dire avant tout *d'être écrites.* Le texte du rêve devient le rêve de *l'œil, le secret à mesure* qu'il s'exprime pénètre le monde et se referme *sur lui,* et plus le commentaire de ce monde entravé de verbe se fait sûr et beau, moins l'image entravée de ce monde l'est. Plus la langue se délie, moins le drame se noue. A la fin tout est dit et plus *rien n'est* montré. C'est assurément la part de risque de *ce film, de se défaire* à mesure qu'il se prononce, mais c'est *aussi je crois la force* de Baldi que d'avoir, comme Rouch, mais *autrement,* posé le problème central de l'adolescence en termes de langage. Ce par quoi son film est reportage et répond à la fois au propos de l'entreprise tout entière et à la vérité mouvante de l'éclos. — J.-L. C.

ATT ALSKA

(Aimer, *Jörn Donner,* Suède)

En sondag i september *(premier* film de Donner vu l'an dernier à Venise), *c'était l'histoire* d'un couple se faisant puis se défaisant le *long des saisons*, et l'accès d'une femme à sa pleine dimension (c'est-à-dire déception, liberté, lucidité). **Att Alska** prend en quelque sorte le relais : à peine veuve, une jeune femme (Harriet Andersson) se découvre et se dévoile, et la vie en même temps à *ses yeux. Elle se* prend à aimer et se met à se connaître jusqu'à renoncer au remariage. L'homme (Zbigniew Cybulski) n'est ici que le *moyen de cet égoïsme*, mais heureux moyen puisque ce n'est *plus contre lui* (comme dans **Dimanche de septembre**) mais grâce *et à travers* lui que la femme finit par se posséder et se libérer à la fois.

Cette continuité des deux sujets (grands) et du propos *n'empêche pas* le second film d'être plutôt le revers du *premier que son* aboutissement. Il y avait dans **En sondag i september** l'ambition — quelque peu juvénile encore — d'embrasser l'événement à la fois dans sa logique et dans ses variations, la ligne en même temps que les incidentes : le souci de dérouler en *parallèles* vision exhaustive et construction stricte, notations de *détail* et rigueur discursive, drame et contexte. *C'était beaucoup, peut-être* trop, puisque le meilleur était encore ce *qui échappait* à cette volonté un peu théorique et affectée de totalité : de brèves, de fugitives éclaircies de vie justement, une résurgence de l'instant, privilégié au milieu de la ligne générale et par rapport à elle...

Ici, le projet semble moins ambitieux, et *ne vouloir* que se limiter à cette saisie du moment, à ce *passage* de sensations, à ces éclats de jeu, d'amour et de bonheur entre les partenaires : et ce qui est en fin de compte obtenu en plus de tout cela et en même temps, c'est précisément ce à quoi visait *peut-être* en vain le premier essai : une construction *riche de recoupements* et de doubles faces, l'intégration *conjuguée avec la fraction*, l'environnement donné avec la même précision que le point central. C'est-à-dire que, pointilliste tout du long, le film est aussi linéaire, mais donc sur plusieurs plans, dans plusieurs sens, c'est-à-dire encore qu'il est angulaire : angles, *aspérités, provocations* et détachement, souplesse pourtant.

La *caméra très objective* ne quitte pas les deux héros qui eux-mêmes ne *quittent pour* ainsi dire pas le lit, la chambre, l'appartement. Mais cette unité de lieu et cette identité, cette répétition de situations *n'ont rien* de monotone, qui permettent en fait toutes variations et *laissent s'épuiser* le jeu quasi infini des possibles à deux sur *un thème* unique. C'est comme une partie bien menée *de poker* où les cartes ont moins d'intérêt que les mains et les *regards.* Ou, plus simplement, comme ces comédies muettes (à la Stiller, auquel Donner dédie son film) où rien, personnages ni situations, ne change, sinon leurs rebondissements. Au travers des *détails, du concret, de* la vie de chaque instant, paradoxalement ce *sont logique dramatique* et théorie du propos qui s'assurent. *La distance,* le détachement, l'humour donc naissent de la proximité avec les personnages et de leur familiarité. Epouser la vie à deux n'est pas forcément la parta-



Jörn Donner : *Att älska* (Zbigniew Cybulski, Harriet Andersson).

ger, mais bien plutôt l'observer, l'illustrer librement, prendre sa mesure et la critiquer : Donner, en Finlandais, se défend d'avoir voulu juger certaines mœurs suédoises, mais n'a pu l'éviter. Il y a dans son film à la fois l'aisance et les préciosités, l'assurance et l'interrogation narquoise du moraliste en face de pièges (de la passion, de l'art) dont il a tenu le premier à se dégager. Tout comme le cinéaste a su se dégager autant de Bergman que de Godard : car l'itinéraire du personnage est celui même de l'auteur ; ce à quoi **Aimer** doit d'être alors journal intime autant qu'étude de femme, carnet de bord et vague de fond. — J.-L. C.

TONIO KROEGER

(Rolf Thiele, Allemagne Ouest)

Film ambigu, qui est tiraillé entre le mystère inventé par Thomas Mann et les mystères de Rolf Thiele. Film très ambitieux puisque c'est encore une fois le thème du voyageur et de son ombre (mais Nietzsche est d'une autre trempe, étrangère en tout cas au cinéma allemand d'aujourd'hui !). On s'aperçoit trop vite de quelle façon Thiele a entendu rester à la hauteur de cette ambition. Le récit de Mann a dû le gêner comme un vêtement qui n'était pas à sa mesure. Mais c'est un récit tellement fort qu'il a servi malgré tout de tuteur à l'entreprise. Et le film n'est pas sans intérêt dans les quelques moments de grâce où l'on parvient à être de plain-pied avec le sujet, lorsque Thiele renonce à ses enjolivures prétentieuses et fait confiance à ce qu'il raconte. Ainsi :

Le jeune Tonio Kröger se promène après la classe dans les rues de Lübeck avec son ami Hans et il parle de « Don Carlos » : le Roi pleure, parce que le marquis l'a trompé, mais si le marquis l'a trompé, c'est par amour pour le Prince. Pourtant, le Roi pleure... Puis, au cours de danse, le jeune Tonio est amoureux d'Inge, mais Inge préfère Hans. La simplicité de ces deux séquences, leur lumière, leur ton, ne sont pas tout à fait indignes de **La Luxure** de Jacques Demy. Mais pendant que ces enfants nous enchantent, brusque fin du flash-back, et nous revoilà dans l'imagerie avec le ténébreux Kröger adulte (Brialy). Thiele s'est rappelé qu'il voulait faire de l'art.

Ceci encore : Kröger s'en va au Danemark. Sur le pont du bateau, il parle des étoiles avec un passager. Il s'agit de quelques plans très souples qui suivent les deux personnages changeant de position à cause du vent. « Ah ! soupire le passager, il faudrait être poète, mais moi, je suis dans le commerce, et la poésie n'y est pas utile. » Ce dialogue entre le poète et le commerçant me touche, parce que c'est l'impossible dialogue entre Mann et Thiele, surtout entre le cinéma et Thiele. Si la meilleure critique d'un grand film, c'est le film même, l'autocritique, elle, grandit le petit film.

Il ne sera pas absolument inutile de se déranger pour ce que le film révèle aussi de l'Allemagne du siècle dernier. Cette Allemagne, c'était



Desmond Davis : *The Girl With Green Eyes* (Rita Tushingham).

quelque chose, et les moindres miettes à *son propos* devraient intéresser. Heureusement Thiele en a laissé quelques-unes *sur cette trop* belle nappe qu'il a cru devoir sortir en notre honneur.

Allons ! *l'effort à fournir* n'est pas si intense pour sourire à ce voyage qui conduit Kröger de Lübeck à Alsgaard en passant par Florence et Munich. Les cinéastes doivent tourner *en voyageant*, ce qui donne parfois **North By Northwest.** Cela dit (et dit avec *le maximum de* bienveillance), **Tonio Kröger** est un film irritant puisqu'il s'agit *d'un grand sujet* gâché par un cinéaste obtus. Pourquoi la bienveillance ? C'est que *ce film raté laisse* entrevoir le même film réussi tandis que d'autres (Radev ou Delannoy) *sont irrécupérables*. — F. W.

LES AMITIES PARTICULIERES

(Jean Delannoy, France)

Bien sûr, « ça » ne vaut rien. Et ça ne vaut pas même la peine, peut-on *penser, d'être* attaqué particulièrement. Mais, comme on se dit la même chose à *chaque nouveau navet* français, on finit par tout laisser passer en passant tout sous *silence*. Eh bien non. Ce méchant film est par trop hypocrite pour être tout à *fait bête. C'est* même une entreprise fort astucieuse, et qui remplit à merveille *l'effet souhaité* : *troubler* les bonne âmes, le bon public et les bonnes consciences.

Du film lui-même, on ne peut dire qu'une *chose : c'est* du Delannoy, et c'est tout dire, car c'est d'une transparence totale, *propice à merveille* au trouble de la chose. De la merde cinématographique, tout à *fait bien* tournée. Mais, comme le disait le « cinéaste » lui-même après *la projection* (« déjection » conviendrait mieux mais serait moins convenable) de *l'œuvre à Venise*, il ne faut pas juger ce film sur ce qu'il montre ni sur ce *qu'il est, mais rien* que sur les intentions qui présidèrent à sa réalisation. Soit. *Rapportons ce que* la conférence d'état-major réunissant la fine fleur des arts et lettres *françaises* (Aurenche, Bost, Peyrefitte, Gouze-Rénal, Delannoy) nous dit *qu'elles furent*. Depuis 25 ans (à tout le moins) ce malheureux Jean Delannoy *crevait d'envie de porter* à l'écran le beau chef-d'œuvre du maître Peyrefitte. Grâce au *désintéressement*, à l'amour de l'art, à la haute conscience de Mme Gouze-*Rénal, il put réaliser* ce rêve longtemps caressé en secret et, comme dit alors Roger *lui-même*, « il n'y avait qu'une femme pour produire ce film et qu'un homme pour *le réaliser* ».

Evidemment, l'entreprise était risquée, voire délicate : n'allait-on pas choquer les *bonnes mœurs en* soulevant d'aussi brûlantes questions ? Ne fallait-il pas beaucoup *de courage* et d'abnégation pour risquer de heurter les censures françaises et *étrangères ? Ne courait-on* pas au scandale ? Disons tout de suite que le brain-trust sut *admirablement* éviter tant d'écueils. Ces « amitiés » bien entendu ne sont *qu'enfantillages sans conséquences*. Rien que de très pur et rien de charnel. *D'ailleurs, M. Peyrefitte reprocha* gentiment à Mme Gouze-Rénal d'avoir laissé échapper *le mot* d'homosexualité : ce n'est, dans son esprit, rien de tel, simplement *idéaux romantiques* de l'adolescence. Devant tant de pureté, on reste confondu.

D'aussi nobles intentions ne laissent planer *nulle ambiguïté* sur le sujet même du film. Il faut alors déplorer que Jean *Delannoy n'ait* point été à la hauteur de ce projet touchant de poésie et de *sensibilité*, *et qu'il ait* défiguré jusqu'à l'extrême laideur cette amitié sans particularités, *parvenant à rendre* bas et louches les rapports tout nourris de platonisme et d'eucharistie *entre* les deux garçons. Faut-il se féliciter de ce qu'il les ait filmés comme deux *affreux cabots*, satisfaits et hypocrites ? Que, par la faute du cinéaste, toute *l'entreprise s'écroule* dans le mensonge et la complaisance, la lâcheté et la *vilenie ? Sans doute*. C'est une bonne chose de faite. On n'en voit que mieux les dessous des *choses : le cinéma* est l'art de l'évidence. A ce propos, l'invitation de ce film à *Venise a fait* se demander à quelques égarés si la Mostra n'était pas vénale, et *s'il n'y avait* pas du Gouze là-dessous. Voyons donc ! — J.-L. C.

THE GIRL WITH GREEN EYES

(Desmond Davis, Angleterre)

C'est une œuvrette, dit-on poliment. Mais on sait ce que trop souvent le cinéma anglais a entendu par « œuvre ». Desmond Davis mise et gagne sur la simplicité. Un montage juste et précis soutient l'histoire avec beaucoup de bonheur. C'est une histoire fragile, comme l'héroïne, et dont le charme est celui, fugitif, d'une nouvelle lue dans un magazine, très attentivement, mais en restant plus amusé que concerné.

Une fille, donc. Plutôt émouvante. L'histoire se passe à Dublin, et Dublin est une ville vraiment agréable, une ville comme le film ou vice versa, même si les agences de voyage conseillent plutôt la campagne irlandaise. D'ailleurs, ça se passe aussi un peu à la campagne. Kate aux yeux verts (mais le film est en noir et blanc) travaille dans une épicerie où elle lit, entre deux clientes, « This Side of Paradise ». Elle vit avec une amie : ce sont des inséparables. Mais pendant que l'amie achète des slips en solde, Kate feuillète « Tender Is the Night » dans une librairie où elle rencontre un écrivain quadragénaire (Peter Finch) qui fera tout son bonheur puis tout son malheur. Le film décrit les rapports entre cet homme et cette femme (mais femme, elle l'est si peu, et le sujet du film, c'est de nous indiquer comment elle le devient). Ce sont de petites séquences qui font progresser l'histoire par bonds : il suffit de suivre. La gentillesse du dialogue, la retenue des comédiens, la candeur du cinéaste font le reste, et le film s'accomplit. A la fin, Kate interrogera son amie : « Dis-moi, Baba, est-ce que je suis une femme qui a un passé ? »

Tout se passe comme si Davis ignorait l'existence des pièges qu'il évite (il faut avouer qu'il semble ignorer aussi ceux dans lesquels il tombe). Par exemple, l'image d'un homme et d'une femme dans un lit, le dos nu, le reste sous les draps, cette image est une sorte d'hiéroglyphe que tous les spectateurs traduisent par : « Ils ont fait l'amour ». Une convention. Or, dans ce film, il y a deux images de ce genre, mais l'une des deux n'a pas le sens convenu, puisque Kate s'est refusée à l'écrivain. Et alors, lorsque la deuxième image signifie bien ce à quoi tout le monde l'identifie, on a quand même le sentiment d'une sorte d'invention. Davis use des lieux communs comme s'ils ne l'étaient pas, et ils cessent de l'être, en effet.

La Fille aux yeux verts, c'est le portrait (mais pas encore assez ovale) d'une adolescente. Et je crois beaucoup plus à cette adolescente-ci qu'aux filles à la fleur de leur âge filmées par Brault, Baldi, Rouch ou Teshigahara. A cause d'un enchantement certain qui naît dans les regards de Kate (Rita Tushingham) et que recueillent les objectifs de Davis. Enchantement dû, je le répète, à la modestie du ton et à la clarté du propos. C'est pourquoi Kate ici récitant du James Joyce est parfaitement en situation, et nous apprend quelque chose sur elle, quand la veuve de quinze ans de Rouch lisant Baudelaire agace. Et s'embarquant pour Londres afin d'oublier le goût du miel, notre Kathleen devient la sœur de la danseuse de **Sommarlek,** donc un peu la cousine d'Odile, les championnes de la bande à part.

Puisque référence à Scott Fitzgerald il y a, regrettons que Kate ne soit pas un peu plus Zelda, et que la légèreté ne soit pas au départ de chaque plan. Mais le drame de Kate, c'est peut-être, précisément, de vouloir ressembler à Zelda et d'en être incapable. Au fond, on n'a pas du tout envie de formuler des regrets. Il faut rester sur la première impression : enjouement, vivacité, ironie, émotion, sympathie, gravité, poésie. — F. W.

RETROSPECTIVE INGMAR BERGMAN

(Section culturelle)

Proposer, dans une « rétrospective », quelques-uns des films anciens de Bergman, c'est nous inviter à un regard en arrière, après la vision de la dernière œuvre. Il est important que ce soit pendant un Festival, en un lieu, dans un temps, qui ont l'utilité de proposer la vision des films à l'heure juste, et de confronter créateurs et « gardiens » des œuvres. Mais cette confrontation, telle du moins qu'elle trouve à s'illustrer dans la conférence de presse, révèle la plupart du temps une confusion accablante entre l'œuvre et le produit. Les créateurs ne dialoguent pas, et il était beau de voir Antonioni parler d'intuition ou Godard ne pas répondre aux pourquoi. Bergman, lui, dans un texte distribué aux critiques présents à Venise, expliquait son absence : « Les gens mordent dans l'œuvre d'art comme dans une tartine, et l'artiste vient spontanément s'offrir en assaisonnement... »

Soit **Hamnstad,** 1948, **Fängelse,** 1948, **Törst,** 1949.

Il ne convient pas d'écrire, après la trilogie et l'autoportrait-critique, que ces premiers films sont déjà les derniers, ni, non plus, que les derniers sont déjà dans ces premiers. Plus logiquement : pour la première fois, voici un langage qui nous est devenu de plus en plus familier. Voici les premières leçons d'un cycle. Les films n'ont pas bougé. Si nous croyons les uns par les autres éclairés, c'est que nous avons bougé, — ou Bergman.

Et déjà ceci : « langage » ne veut pas dire ici communication, mais c'est le moyen dont use un homme pour faire exister son monde. Il faut donc l'inventer. Ce sera, par exemple, cette jeune femme qui tout à coup s'arrête dans l'escalier, s'appuie sur la rampe et fige son regard sur quelque chose de très lointain, hors champ. Et peu à peu, à force de contrechamps, Bergman s'est rapproché de ce quelque chose. Il en est aujourd'hui dangereusement proche, si dangereusement qu'il se protège par une comédie (**För att inte tala...**).

Mais autant parler plutôt de ce dernier film, puisqu'aussi bien il nous renseigne sur la rétrospective, voire sur la pro. Je veux dire qu'**alla dessa kvinnor** intéresse d'abord par rapport aux films précédents de Bergman, non à cause d'allusions précises, ni même parce qu'on les retrouve en négatif ou creux, mais parce qu'il est leur dépositaire, ou encore dépôt (termes qu'on éclaircira dans leurs relations avec l'industrie du livre et le déplaisir de l'œnologue). C'est un film qui porte une signature, et on peut l'aimer en donnant raison pour une fois aux détracteurs de la politique des auteurs : oui, sans doute, si ce film était signé Hampe Faustman, ne l'aimerions-nous pas.

D'abord Bergman a dû trouver très plaisant de faire ceci après **Le Silence,** comme un défi lancé à ses exégètes (et, partant, à lui-même). Ensuite, c'est un film si personnel qu'à la limite, il ne devrait pas sortir d'un cercle très restreint, comme ces films de vacances qui, par définition, n'intéressent que la famille et ennuient tant les étrangers conviés à une projection le dimanche soir. Oui, mais **Toutes ses femmes** est le premier film de vacances, ou de famille, d'audience internationale. Nous ne sommes pas du tout concernés, et tout y est jeu de l'esprit. C'est le film le plus abstrait de l'histoire du cinéma, où les personnages ne sont plus que des automates. Mais rarement le cinéma a-t-il été aussi directement appréhendé : le seul drame est celui de Bergman en face du cinéma, et les solutions apportées ne soulagent que Bergman (de toutes façons, ces solutions ne sont pas communiquées). On peut par exemple considérer le film comme une histoire de couleurs, mais c'est encore un piège. Car la couleur des plans n'est qu'un point de vue sur la couleur. C'est pourquoi tout semble avoir été conçu par un décorateur de théâtre ou un étalagiste, non vraiment par un coloriste. Le film est fait sur la frustration : ça s'annonce drôle, mais c'est grinçant. On se dit que c'est bien de grincer comme ça, mais déjà plus rien ne grince, et c'est la dérision, une perte de substance. Si bien qu'aux deux tiers, on décroche complètement, et on se contente de regarder. Tout alors est devenu la caricature de tout.

Le film est une comédie, et un spectacle. Cette comédie est point de départ et soutien de la démarche destructrice de Bergman. Or, on lui a fait grise mine. Je voudrais simplement dire, espérant ne pas me trouver seul de cet avis, que c'est plutôt comique, et qu'on rit. Il suffit d'aimer un certain mauvais goût sublime (dont **Sourires d'une nuit d'été**

montrait *le côté bon goût*). L'arrivée de Cornélius dans la villa du violoncelliste est *merveilleuse d'aisance*, de facilité, de perfection, de finesse. Si les gens ne *rient pas alors, c'est*, je le crains, faute d'avoir compris le sens du premier plan, *qui est une* petite parabole. « C'est lui, et ce n'est pas lui », disent tour à tour et différemment les bonnes femmes de Félix en s'inclinant devant son cercueil et sa biographie.

Aussi : c'est le cinéma, et ce n'est pas le cinéma. C'est le théâtre et ce n'est pas le théâtre. C'est la vie, et ce n'est pas la vie. Un peu des *trois, un peu* leur présence, un peu leur absence. D'où ce sentiment de *vide, donc de vertige*, devant un tel film qui rend toute chose précaire, et *qui ne fait voir* que l'ombre de son objet.

Qu'on y prenne garde. L'ambition de Bergman fut peu *commune : c'est* comme s'il avait voulu faire l'expérience de son art seul (ce à *quoi sont* quelquefois parvenus, et sans l'avoir voulu, des artistes très âgés). *Faire* un film sur la vitesse acquise, ce qui englobe forcément les œuvres *précédentes*, qui sont les causes de cette vitesse, et ce qui engage déjà les œuvres suivantes, puisqu'elles prendront leur départ un peu plus loin *que l'artiste* ne s'était acheminé.

Pourtant, le film n'est pas un brouillon, ni une esquisse pour une chose future. *Rien d'expérimental* ici. C'est une œuvre pleine et fermée sur elle-même, et *elle est expérience* dans la mesure où elle est expérience de l'œuvre. *C'est l'admirable goutte d'eau* qui dissout le morceau de sucre : *mais tout le* monde n'a d'yeux que pour le sucre, alors que Bergman filme *l'eau, tout* en montrant le sucre.

On voit bien comment le scénario très malin et très ouvert *peut* orienter les recherches dans un sens trop facile, sur les rapports entre *le créateur* et son inspiration, par exemple, ou sur la compréhension *des œuvres*. Il est tentant de broder sur ce thème, et le personnage de *Cornélius nous* y invite plus d'une fois. Mais à cela aussi Bergman nous *demande de renoncer*, comme lui-même l'a fait. C'est quand même autre chose *que du* Anouilh, et s'en tenir aux péripéties ne conduit pas plus loin que *là où elles vont*. L'interprétation est une notion trop positive encore, même *si elle aide* à l'évocation du néant. Car ce n'est pas non plus *le néant qui est en* question ici, mais une différence entre la vision de l'artiste *et ce que* le monde lui propose, cette différence que pressentaient les personnages de **Fängelse** ou de **Törst**. Ce que Bergman tente de prouver (*s'il est vrai* que l'idée de preuve puisse le retenir et trouver en nous quelque écho), *c'est* que l'existence de l'artiste ou du chef-d'œuvre, l'exercice d'un *art comme* privilège, la notion même d'œuvre comme objet proposé à *la compréhension*, tout cela est en train de fuir et n'appartient plus à personne *aujourd'hui*. — F. W.

ÇA IRA — IL FIUME DELLA RIVOLTA

(Ça ira — Le Fleuve de la révolte, Tinto Brass, Italie — hors compétition)

Second film de Tinto, et plus fou *encore* que le premier sur le plus sérieux des sujets, qui brasse en un *même torrent* les eaux, les sangs de toutes les révolutions, révoltes, guerres *d'indépendance au siècle* où nous sommes. Non seulement les documents *choisis sont exceptionnels et*, pour la plupart, peu connus (on y voit, et *c'est peut-être la première* fois dans un « film de montage », des images de la *« longue marche »* de Mao, et celles des combats de Dublin, par exemple), *mais ils sont* agencés, montés, enchaînés, croisés les uns aux autres, commentés, surimpressionnés selon un élan qui ne se dément jamais, une rigueur qui s'attache à montrer de tout, à recenser chaque lutte pour la liberté, selon aussi une liberté d'esprit, de propos, de dire et de faire qui [illegible]ent à ces images confuses, à ces fragments rassemblés le sens et la *destination* flagrantes qu'ils portent, la conscience qu'ils portaient latente. *D'Alger à Berlin, d'Irlande à* Pologne, des Spartakistes à Trotsky, c'est *une ronde autour du monde*, autour des feux de l'esprit et de ceux des *fusils. Même d'un anarchiste*, l'intelligence ne peut être anarchique : Brass a *lancé son film comme* un défi aux fausses pudeurs, hontes, conventions *qui font qu'on n'exalte* telle révolution qu'au détriment des autres. Tout ici sort *un instant de* l'ombre, c'est la charge ironique et fantastique des *damnés de la liberté*. Aussi bien, le film n'a point de fin, chaque jour écrit une nouvelle séquence de ce journal de tous les bords. — J.-L. C.

POUR SERVIR D'INTERMEDE :

PETITE RENCONTRE AVEC INGRID THULIN

Ce n'était pas *l'actrice que* l'on sait à qui je parlai d'abord, mais la femme qui depuis *peu fait de la* mise en scène. Elle a fait, « bien sûr », de la mise en scène *au théâtre*, des pièces d'auteurs suédois. Mais surtout, elle vient d'achever *le tournage* d'un court métrage de fiction, dont elle compte achever le montage cet automne. C'est un moment de la répétition d'une pièce *de théâtre : trois répliques*, mais qui suffisent à faire naître un malentendu parce *qu'on* peut les entendre de deux façons différentes. Et l'actrice ne dit *pas ce que* le metteur en scène entend. Ingrid Thulin a deux projets : *celui d'un autre* court métrage, sur la chorégraphie (on voit ce que cela *pourrait être, si* le premier court métrage est un « documentaire » sur *le théâtre*), *puis un* long métrage dont elle écrit le scénario avec un écrivain *français, et qui pourrait* être tourné soit en Suède, soit en France (ça se passe dans une station de *sports d'hiver*). Elle ne voulait rien en dire, sinon ceci : c'est inspiré d'un *épisode du « Quichotte »*, et c'est une histoire d'amour entre deux hommes *et une femme* (*« mais* très différent de **Jules et Jim** »). Un des deux hommes *mourra littéralement* d'amour.

Je lui parle des **Communiants.** « Le *tournage* a duré un peu plus de deux mois et demi, parce que nous *tournions dans* le nord de la Suède, pour avoir vraiment les lumières *d'hiver, et on ne pouvait* tourner que de dix heures du matin à deux *heures et demie de l'après-midi*. Et M. Bergman a été malade deux semaines *au milieu du tournage...* » — Ses lunettes ? — « Je portais de vraies lunettes, avec des *verres* très gros. Bergman le voulait parce que cela déformait un peu le *visage. Je* tournais alors avec des verres contact pour rétablir une vision normale, mais ça faussait tout à fait l'appréciation des distances. »

On parle aussi de la Suède. Mais c'est une autre histoire. (Pour suivre, *peut-être bientôt des nouvelles* d'Eva Dahlbeck, qui, elle, publie essais et romans). — F. W.

IL VANGELO SECONDO MATTEO

(L'Evangile selon saint Matthieu, Pier Paolo Pasolini, Italie)

Avant tout, Pasolini n'est pas cinéaste. *Il est peut-être* écrivain, poète, menteur, penseur ou artiste, que sais-je, *mais il n'a rien* d'un cinéaste. C'est aussi bien, d'ailleurs. En tout cas, ce *n'est pas un défaut*, ni un vice. Et quelle différence faire de toute façon entre *écrivain, poète*, menteur, penseur et cinéaste ? C'est une seule chose, la même *activité* à des heures différentes de la journée. Si je dis que Pasolini n'est pas cinéaste, c'est surtout parce qu'il se sert beaucoup du cinéma, qu'il s'efforce de « faire du cinéma » et de « faire cinéma ». Aussi, écrivant, parlant ou pensant, il est sans doute plus cinéaste que filmant. Pourquoi ? Eh *bien sans doute*, parce qu'il a voulu « mettre en scène » une *histoire, un récit*, un drame qui, est-ce si surprenant, se trouvaient déjà mis *en scène, existaient* déjà comme histoire, récit, drame. Parce qu'il a *« fait du cinéma » sur un film* qui se déroule plus ou moins depuis deux *millénaires sur nos écrans intimes* comme sur ceux des autels.

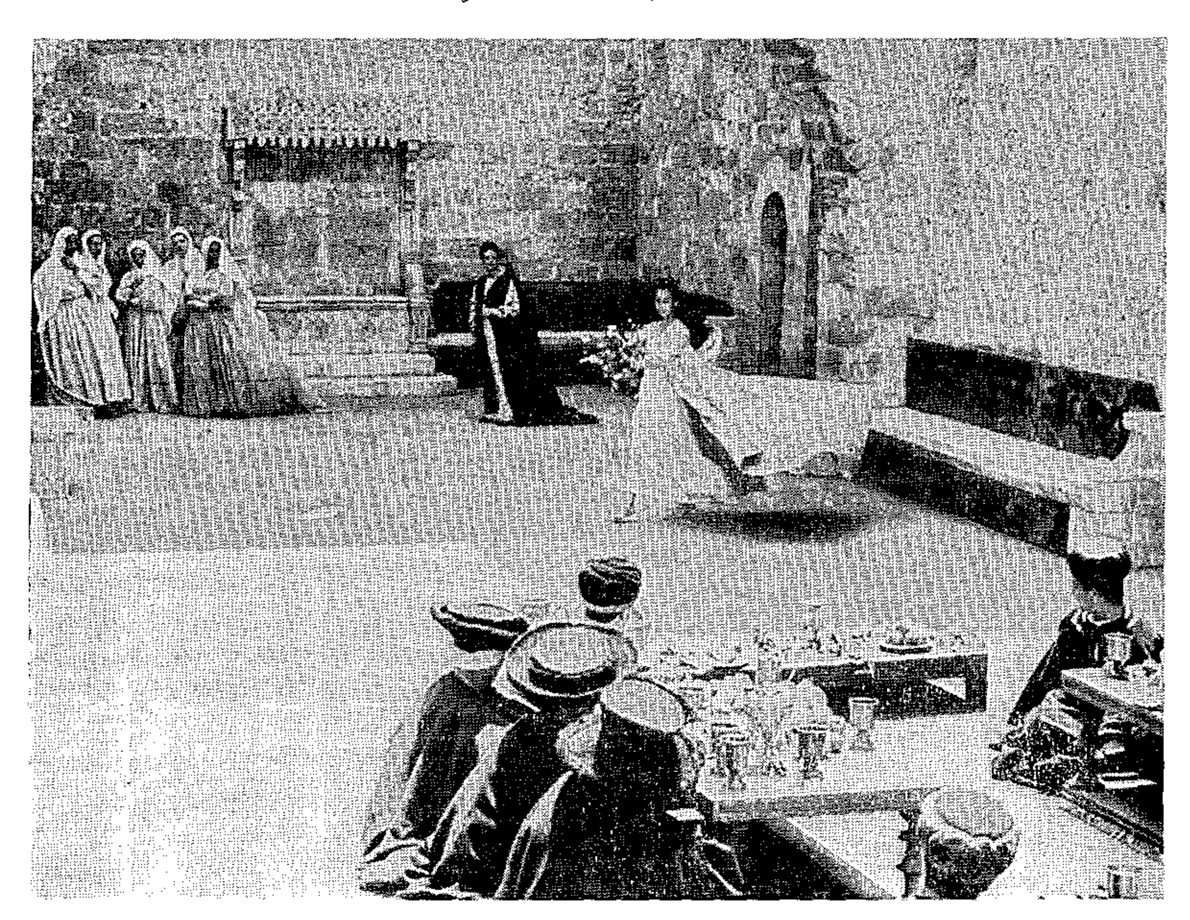
Mais ce film-là ne plaisait pas à *Pasolini (il a ses raisons pour cela*, et n'a point tort) : il a voulu le *refaire, le retourner* en retournant aux sources. Après tout, ce film de la passion *n'était peut-être* pas si bon que ça ; il y avait bien, çà et là, des faiblesses *de scénario*, des artifices, des ficelles à la Audiard, des trucs de professionnel, *et même* des scènes entières avaient pris, sans qu'on s'en aperçoive trop, *un rude* coup de vieux. C'était du cinéma hollywoodien, ou bien du *cinéma « de*

qualité », un peu démodé, il faut bien le dire. Bref, cette histoire du Fils de Dieu sentait un peu son cinéma de papa. C'est donc une plutôt bonne idée que d'avoir voulu en faire le remake. Et la plus fraîche source où puiser ce renouveau, c'est bien sûr la parole rude de ce bon vieux Matthieu. C'est bien tentant, c'est bien excitant de mettre l'Evangile à nu, d'ôter l'habit de lumière pour retrouver sous l'ornement de l'église la glaise même des choses, la défroque à la fois séculaire et séculière. Et il y a dans la dureté, dans la maladresse de Matthieu chroniqueur, un matériau brut, une matière première et privilégiée pour le décorateur et le cinéaste, pour l'artiste. Point de grandiloquence, des phrases simples, des paroles sèches, presque techniques : un mode d'emploi de la vie spirituelle.

Le génie de Pasolini est alors d'avoir choisi pour son remake une terre et des visages qui répondent à cette sécheresse, des visages qui portent la marque de cette terre et qui sont troublés de ses troubles ; d'avoir réincarné la lettre et tout à la fois l'esprit de l'Evangile dans une matière humaine, dense, présente presque outrageusement. Terres et visages de Calabre, de Lucagne, sols désolés, masures, ruines, visages de pêcheurs, de paysans, de mauvais garçons du Trastevere. C'est le Christ, qui louche un peu, qui transpire non pas le sang mais la sueur, qui parle durement à des hommes durs (et qui ne se prend pas à tout bout de champ pour le fils de Dieu). Ce sont les Apôtres, gueules de brigands ou de demeurés, bonnes gueules et mauvaises têtes. Mais c'est aussi le visage pervers et pur de Salomé (c'est une même chose chez les jeunes filles), le mutisme de la Vierge, l'ovale ambigu et botticellien de l'Ange Gabriel... Grâce à ces témoins, le Nouveau Testament de fait retrouve un peu de vie. La chair pèse dans la balance, d'un poids très spécifiquement cinématographique : qui asseoit la mise en scène et, à la limite, en tient lieu.

Et si Pasolini sert ainsi le cinéma, pour le reste il s'en sert avec plus ou moins de lourdeur, de bonheur, de maladresse, de naïveté, de roublardise plus naïve encore, avec plus ou moins d'intelligence. Cela même rend son film attachant : défauts, fautes de récit empêchent que l'entreprise de dépouillement tourne en fait à l'illustration, voire l'hagiographie ; l'absence d'un ton général, l'hésitation entre toutes sortes de styles et procédés de narration retrouvent précisément le ton général de Matthieu qui n'était pas écrivain, encore moins cinéaste. Selon les points de vue, si l'on croit ou si l'on ne croit pas, l'Evangile ressort plus ou moins du domaine de l'art (qui n'est donc pas forcément le domaine spirituel) ; pour le croyant, la révélation va masquer l'expression de la parole révélée et la dépasser ;

Pier Paolo Pasolini : *Il vangelo secondo Matteo* (la danse de Salomé : Paola Tedesco).



pour l'autre, l'expression va tenir lieu de révélation, et c'est seulement à travers cette expression ou en *elle que se révélera* ou non quelque chose — et pas forcément la parole sacrée, mais peut-être rien que l'air du temps, la façon de manger les olives en Galilée...

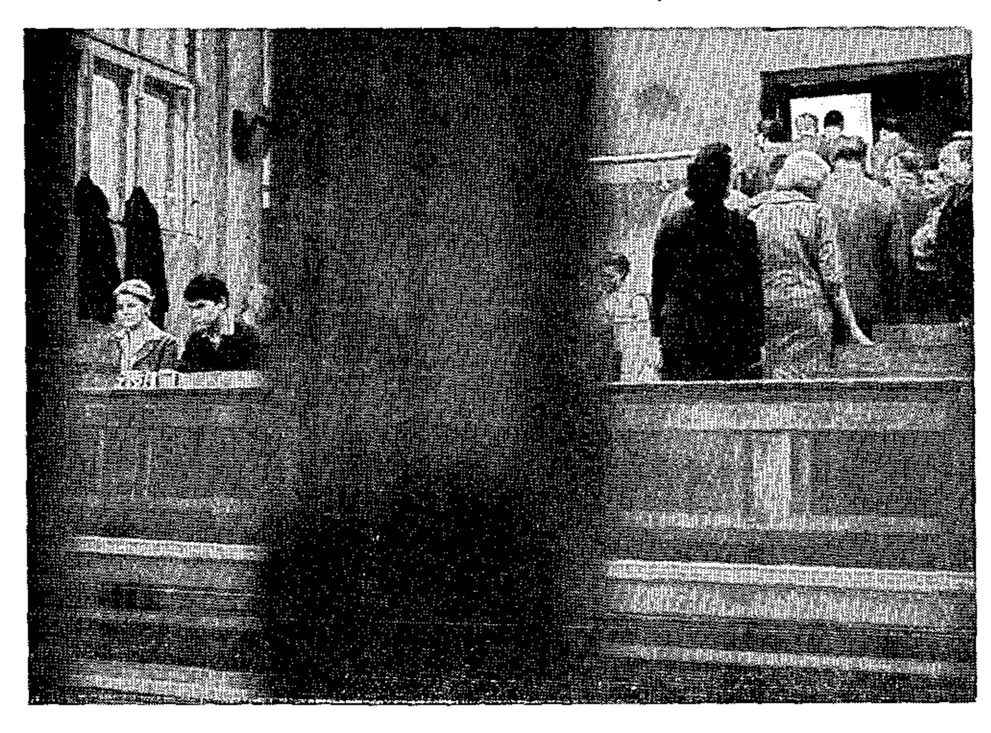
Pasolini justement *n'est pas* très croyant (il y a quelque iconoclastie *latente* dans le désir de faire le remake des aventures du Christ). Ce qui l'intéresse ici, ce n'est pas la *révélation, ni son mystère,* ni la parabole elle-même, mais ce qu'il y a en elle de documentaire et ce qu'il y a en elle de mythique : *c'est-à-dire à* la fois la façon dont elle fut vécue, *et la manière* dont, répercutée d'âge en âge, elle est toujours vivante aux yeux surtout de ceux qui auraient pu la vivre, bergers, *enfants,* pêcheurs et pauvres. Ce qui tente Pasolini, on le voit bien, c'est cette reconversion de l'Evangile à sa dimension d'événement — non point d'événement *historique* (car sur ce plan tout est loin d'être patent), mais d'événement sociologique : tel qu'il peut être vu par et à travers les *yeux* les plus vierges (et donc les plus *sensibles* à la lumière). Mais ceux de Pasolini le sont-ils ? Laissons cela.

Car il y a dans le texte de Matthieu, du fait même de sa texture brute, de sa force immédiate, de sa prise sur *la matière* même du mystère, un élan poétique (Claudel, d'un *autre côté, témoigne* de ce passage), quelque chose de lyrique. Ce à quoi aussi tend Pasolini. Mais c'est là que les difficultés commencent, *en même temps* d'ailleurs que le cinéma proprement dit. La poésie, en cette matière comme ailleurs, n'est jamais acquise d'avance et n'est pas non plus à *acquérir. Elle est ce* qui relie la chose à son expression, tandis que les efforts ou les effets de l'artiste pour la produire séparent malencontreusement cette expression de sa *chose. Pasolini* bafouille un peu entre cette parole faite verbe et ce verbe devenu poésie. Une fois, il joue tout sur un cadrage, une *autre fois sur un* visage : il a toujours une longueur *d'écart,* une seconde de retard, une image de trop, un travelling de travers sur l'instant privilégié, sur ce *petit miracle qu'est à lui* tout seul l'accomplissement d'une scène sous l'œil de la caméra. Ce qui fait qu'au lieu de créer la chose, que sais-je, la vie, la vérité, la poésie, le cinéma *ici les désigne,* les promet ou, plus tristement, finit par les illustrer. La dimension de surprise, propre à toute révélation, *qu'elle soit de verbe ou* d'image, s'estompe ici dès après les premières surprises. Ce n'est pas la faute du scénariste, ni même celle du Christ ; ce n'est pas parce *qu'il s'agit de l'histoire* la plus connue du monde qu'elle ne doit point apporter de surprise. C'est tout simplement la faute à Pasolini, qui n'a pas su, ou pas voulu, ou préféré pas, aller au bout de son *projet. Quand* on ne sait pas comment filmer, il *ne* faut pas faire semblant de savoir, mais il vaut mieux filmer n'importe comment. Ici, les partis pris *(objectif, subjectif, lyrique,* démystificateur, etc.) tour à tour choisis et rejetés et repris, s'annulent bien platement et laissent une *impression* de confusion qui n'a rien *à faire* avec le beau désordre de l'original. A moins que Pasolini n'ait été intimidé par son sujet...

Ou plutôt : qu'il n'ait pas vu qu'il *s'agissait* là d'un film déjà fait et mille fois projeté, qu'il ait perdu de vue ce film de départ, qu'il y avait eu tournage et *création* véritables, et une, mille représentations. Sans doute ne s'est-il souvenu que d'une histoire, plus ou moins vague *et bien* construite, et de ses commentaires *par les critiques* depuis sa sortie sur les écrans du monde. Et il s'est dit : pourquoi pas faire un film de ça, c'est un bon sujet de *film. Et, en effet,* c'est un très bon sujet de film ; mais *le film* était déjà fait. Pour le refaire, il fallait le faire radicalement autre, c'est-à-dire ne pas perdre de vue *qu'il y avait déjà un film,* une mise en scène, des personnages de film, une action dramatique, ne pas oublier les conventions pour *les démolir ou* les redorer, bref, ne pas renchérir



Jan Kadar et Elmar Klos : *Obzalovany.*





Grigori Kozintsev : *Hamlet* (Innokenti Smoktounovsky).

cinématographiquement sur le cinéma lui-même. Privée de son auto-mise en scène, la Passion ne tient plus debout. Prise entre sa nature première de cinéma et le cinéma second de Pasolini, elle est boiteuse, et le drame branlant. Mais ce déséquilibre, qui est d'abord un manque d'audace véritable, est celui aussi de l'entreprise tout entière : le marxisme marié à la foi, c'est une croix tortueuse à porter. La dédicace du film à la mémoire de Jean XXIII n'arrange pas les choses. Il reste encore quelques marchands au Temple. — J.-L. C.

OBZALOVANY

(**L'Accusé** — Section culturelle)

De Jan Kadar et Elmar Klos, Grand Prix à Karlovy-Vary. Un film tchèque de plus, très solide et plein d'astuces. Il faut aimer les films qui rendent un son plein, même si ce n'est pas un son raffiné. Pouvoir de l'exotisme ? On me dit qu'un film similaire réalisé en France ne nous intéresserait pas. Je remarque simplement qu'il n'y a pas de tels films en France et que celui-là nous intéresse.

Le directeur d'une Centrale électrique est accusé d'avoir gaspillé l'argent de l'Etat en créant un système de primes pour faire avancer le travail. Que fallait-il faire ? Les primes, méthode capitaliste, mais permettant de fournir plus rapidement de l'électricité au pays, ou pas de primes et l'électricité plus tard ? Le directeur sera déclaré coupable, mais avec une peine infime. Cependant, il refuse ce verdict généreux, parce que le verdict repose sur un compromis. Moi, ça m'a plu à cause du directeur, qui respire l'intelligence et la bonté, et qui se défend formidablement. Bien sûr, le scénario est trop habile, « arrangé », mais tout ne va pas dans le sens du directeur, et son attitude demeurera improbable jusqu'à la fin.

Le film est très soigné, cadré comme il faut, avec de temps en temps des mouvements d'appareil ou des premiers plans flous pour faire joli, mais c'est gentil de vouloir un peu décorer une histoire en laquelle on croit. Evidemment, c'est mal fait, mais il y a une telle conviction, sans arrières-pensées, que nous finissons par la partager. — F. W.

HAMLET

(Grigori Kozintsev, U.R.S.S.)

De nos jours et même au théâtre il n'est guère plus possible de faire d'Hamlet sans casser beaucoup de vieux jeux, de traditions, conventions de scènes qui sentent un peu le renfermé, sans brouiller et réchauffer un drame trop de temps resté au frigidaire des chefs-d'œuvre, sans mettre, bref, sens dessus dessous ce qui est la question. Hamlet a besoin d'air, Hamlet a grand besoin de changer d'air. On pouvait penser qu'une cure en Russie lui réussirait, comme lui réussit son récent passage à Broadway, chez Gielgud & Burton. On imaginait pourquoi pas un héros dressé à la Maïakovski et face aux foules d'usines plutôt qu'aux vagues bien rebattues d'Elseneur; avec quelque chose de Thomas Gordeiev et se demandant au bon moment s'il faut être ou n'être pas communiste; avec quelque chose de Russe, pour tout dire. Rien de cela. Se mesurant à l'un des géants de la panoplie mythique européenne, Kozintsev cède et recule et n'ose rien toucher au spectre d'Hamlet ni à celui de son père (Shakespeare). Kozintsev n'ose pas faire banco. Il joue sur le double tableau de la fidélité à la lettre et à la légende : passe et manque, le coup est manqué, le tour est passé. Et ce n'est même pas de Shakespeare qu'il est question, mais de cinéma, puisque, hélas, il s'agit ici tout simplement de la version moscovite de l'œuvre et du personnage et du film célèbres de Laurence Olivier. Jusqu'à la mèche qui reste telle. De l'exotisme de studio. — J.-L. C.

DREW'N BLUE

(U.S.A. — Hors compétition)

Projection de **Crisis, Behind a Presidential Commitment** et **Faces in November** de Drew, **The March** de *James Blue. Ou les mystères du document.* On aime, on n'aime pas, et on a l'impression que c'est sans rapport avec le cinéma. Comme si l'événement même nous avait touché. James Blue, par exemple, filme le merveilleux *discours de Martin Luther King,* et c'est le discours qui nous émeut, comme il a dû émouvoir les auditeurs. Pas du tout l'intervention ou la non-intervention de Blue. Autre chose intervient, sur quoi je m'explique mal. Voici pourtant un second exemple : dans **Visages de novembre,** Drew nous montre les citoyens anonymes qui saluent la dépouille du Président Kennedy. Ce sont des visages tristes, au téléobjectif. Mais parfois, un plan d'arbres morts en contrejour, ou la pluie qui tombe. Le visage de Mrs. Kennedy et celui de sa fille Caroline, plus proches de nous cependant, ne nous disent rien. *A cause de ces arbres. A cause aussi* des coups de canon qui rythment le montage.

Est-ce que la naïve mise en scène de Drew et la simple pellicule *impressionnée de Blue ne sont pas à* équidistance d'un même secret ponctuel que je n'hésiterai pas davantage à nommer cinéma ? Que nous soyons heurtés par Drew, c'est normal puisqu'il met mal en scène, et c'est tout. Mais que nous soyons émus par *Blue,* n'est-ce pas à cause de cette même ambiguïté qui fait les peintres abstraits garder malgré tout dans leur portefeuille une photo de leur femme ? — F. W.

KING AND COUNTRY

(Joseph Losey, Angleterre)

C'est un film de guerre, sans la guerre. Sujet : 14-18, un déserteur passe en cour *martiale.* (Trois actes : discussion entre l'accusé et son défenseur ; l'audience ; les réactions du défenseur et de l'accusé devant le verdict, qui est la mort. Le scénario est tiré d'une pièce de théâtre.) Tout ça dans la boue, le froid, l'ennui. Rien de glorieux, et le titre indique bien le côté dérisoire de l'affaire. Entre les actes, on nous montre les soldats qui tuent le temps en attendant *la prochaine attaque. Je* dis « **on** nous montre » parce que je ne sais pas très bien qui montre. Serait-ce Joseph Losey ?

C'est un jeu de questions-réponses *et champs-contrechamps, mais n'est* pas Bresson qui veut. Et si l'on joue au metteur en scène inconnu (comme le soldat, sur le monument à qui le film s'ouvre en un long prégénérique), encore faut-il que cet effacement *soit actif. Pour moi, **King and Country*** propose l'exacte caricature du **Procès de Jeanne d'Arc.** Nous n'allons tout de même pas louer Losey d'avoir évité, c'était la moindre des choses, l'emphase ou la complaisance (c'est-à-dire d'avoir réussi **Paths of Glory**). Faire mieux que Kubrick, bravo, mais quand on veut faire aussi bien que Bresson ?

Autrement dit, **King and Country** est un film anglais qui justifie les qualités dont certains paraient jusqu'à présent le mauvais cinéma anglais : sobriété, honnêteté, souci de l'homme et de la justice, etc. Et puis ? Car c'est après cela que le cinéma commence...

L'anonymat est depuis peu (et depuis si longtemps) une des grandes *préoccupations de l'artiste moderne.* Mais Losey semble l'avoir confondu tout uniment avec la non intervention. Et de ce film, une seule chose frappe : sa platitude (ce qui est d'ailleurs une forme d'éloge). Tout *y ennuie, et la volonté de l'auteur* s'estompe dans la grisaille des images.

On peut s'interroger encore sur l'utilité de pareil sujet. Qu'est-ce que cela nous apporte, que nous ayons ou non oublié la guerre ? Préférons les montages d'actualités avec réflexion sur eux, ou une fiction composée vingt ou quarante ans après, qui intégrerait l'apport des après-guerres. Ou alors, les guerres du Péloponnèse, peut-être. Mais ceci ? On nous redit, dans un langage châtié, que la guerre n'est pas belle. Le film non plus, et ce n'est pas faute de vouloir l'être. — F. W.

LA FEMME MARIEE

(Jean-Luc Godard, France)

A peine **Bande à part** mis de côté, c'est le tour de ***La Femme mariée.*** Il y a de quoi avoir le vertige. Quoi ? Un **nouveau** Godard ? Mais l'autre n'a pas fini d'être nouveau, ni tous les autres. Et ce qui déconcerte les mieux intentionnés, irrite les autres, c'est ce défilé de films au pas cadencé. On n'a pas le temps de se faire à l'un que l'autre est fait. Godard a bien cinq ou six films d'avance sur le cinéma. Ne parlons pas de la critique de cinéma. Ceux qui s'en plaignent, c'est parce qu'ils n'ont pas assez de souffle pour suivre le train. Mais à vrai dire, ce rythme déchaîné, cette avalanche de « blitzfilms » devrait les éclairer un peu plus chaque fois. Si Godard tourne aussi vite, cela n'est pas sans raison ni sens. Voyons un peu. C'est qu'il filme comme on pense (comme il pense) : à la vitesse de la pensée. Le plan met à peu près à se boucler *le temps de l'idée à se formuler.* Cela revient à dire que penser et filmer est une seule chose pour Godard. Non qu'il soit un « cinéaste pensant », comme il y a des « poètes paysans », mais tout simplement il pense *cinéma. C'est pourquoi il faut* prendre ses films au pied de l'image pour les comprendre. Ce n'est plus « une idée par plan », mais un plan par idée : un plan-idée. Ceux qui ont la longue et fâcheuse habitude de dissocier la lettre de l'esprit sont ici bien embarrassés, pas d'analyse possible, ni d'exégèse : la pensée ne se sépare point de l'image, de **son** image. Ni, pour les sémantiques, le signe du sens. Et c'est aussi pour cela que les films de Godard sont si souvent mal compris, interprétés à rebours : parce qu'on voit l'image et qu'on attend la petite pensée en supplément... mais non : elle est incluse, elle est déjà là et vous l'avez laissée passer. Godard est en quelque sorte l'exemple même de cette vieille maxime prônée par les **Cahiers** : que, s'il y a quelque chose à comprendre, *à sentir, à saisir* dans un (grand) film, il ne faut pas s'adresser aux sous-titres, ni aux dialogues, ni aux press-books, ni à ce que montre l'image, ni à l'image elle-même, mais à ce par le truchement de quoi le *film est ce qu'il est, et qui s'efface* derrière lui une fois qu'il est, la mise en scène. Et de même que la conversation passe à la fois pour l'épreuve et la gymnastique de l'esprit, la mise en scène est l'épreuve et l'exercice du *cinéma. Et ce qui* est beau avant toute chose dans un film de Godard, c'est cet exercice de l'esprit qu'est le cinéma pour lui.

Non seulement les plans sont idées, mais ils s'enchaînent comme elles, c'est-à-dire au mépris des syntaxes et grammaires, avec toute la liberté des règles de la pensée : association, opposition, digression, coq-à-l'âne, réitération ou calembour. Ce qui n'empêche en rien la cohérence de l'ensemble : c'est l'indépendance dans l'interdépendance. Tout se passe comme si le film se déroulait simultanément à deux niveaux : celui des plans *et de leurs liens désordonnés, et celui* des séquences et de leur ordre. **La Femme mariée** développe à l'extrême ce parallélisme : 24 h. de la vie d'une femme sont divisées en 6 actes qui ne s'enchaînent selon aucune *progression dramatique ou descriptive,* mais simplement sont découpés dans la chronologie et contigus, libres à tous les rapports de s'installer entre eux, et pas seulement entre les tranches adjacentes (ce qui donnerait dans la convention dramatique), mais chacun d'eux avec tous les autres. De ces moments bons ou mauvais voisins, le lien logique reste bien sûr l'épouse, mais elle n'en est point toujours la vedette, souvent seulement la comparse et parfois même tout à fait hors sujet et hors champ (ou dans l'un et pas dans l'autre) : ce sont scènes de confession dont le spectateur est témoin privilégié (et Godard se joue à donner une leçon de cinéma et de vérité au C.V.)... Ainsi le passager (Roger Leenhardt), le mari, l'enfant, l'amant et la bonne, Mme Céline, se découvrent peu à peu pour ne garder que le gros plan et *le micro-cravate ; c'est alors le jeu* subtil du cinéma et de la vie qui fait apparaître plus le personnage, ou l'acteur ou l'être ou l'auteur... Pour le reste, il y a tout : somme sur la femme moderne (et plus ou moins *éternelle), corps et membres, cheveux* et gestes, regards et dessous, aveux et silence, jeux et interdits qui vien-



Joseph Losey : *King and Country* (Tom Courtenay, Dirk Bogarde).

nent sur l'écran comme ils viennent à l'esprit, dans le cadrage de la tendresse ou dans celui du détachement, selon le montage de la jalousie, ou du mensonge, ou de l'inconséquence.

Mais le plus beau de ce film sur la beauté de la femme et la laideur de son monde est encore que, sur le fameux « triangle » usé et résonnant de plusieurs siècles d'utilisation, Godard ait joué de toutes les surprises. Le film va de note inédite en note détonnante, je veux dire d'idée en idée, car c'est bien de cela qu'il s'agit : sur un autre monde (le féminin), un autre corps, un être autre et décidément étranger même aux yeux les plus familiers, est porté un regard, une pensée autre elle aussi, est fait un film qui nous jette chaque fois au visage autre chose que ce que nous attendions, que ce que tous les films, les regards et les pensées déjà portés de ce côté nous offraient, et nous avaient accoutumés d'attendre. Que ce soit un angle de genou, un croisement de mains, une marque de soutien-gorge ou la marque qu'il laisse, ou la mode ou l'amour, tout cet environnement fourmillant et bourdonnant nous est donné à voir de nouveau, je veux dire à découvrir vraiment, puisque c'est décidément au sein du plus familier, au plus intime que se réfugie l'étrange. **La Femme mariée** est donc un documentaire sur la femme-objet et les objets de la femme : c'est de la science, mais de la fiction. Godard procède du cliché au fantastique, du banal à l'inconnu : c'est, par l'extérieur, la démarche même qu'Antonioni intériorise dans son **Désert.** Deux cinéastes, sans autres rapports se rejoignent sur le monde et le cinéma modernes : c'est assez pour montrer qu'en cinéma intelligence et sensibilité sont une seule chose. L'idée est la forme, la pensée le film. Et c'est peut-être pourquoi tous les films de Godard sont à la fois lointains et voisins, sans rapports et pourtant riches de rapports, comme sont entre elles les pensées qui vous viennent à la suite ou de loin en loin. Ce sont les pages tournées l'une après l'autre d'un même développement, les chapitres d'une seule aventure (et quelle page, quel chapitre préférer ou rejeter ?), le cinéma, aujourd'hui : à la fois le regard, la conscience et la pensée du siècle. — J.-L. C.

DESERTO ROSSO

(Michelangelo Antonioni, Italie)

Il se passe avec Antonioni le coup classique du « dernier film » qui remet tout en question. Le **Désert rouge** est à la fois l'aboutissement et la somme de l'œuvre antonionien. La récapitulation des thèmes, le catalogue des obsessions, des types, des héros, des tics ; la distance envers eux que permet la synthèse, et le point de vue critique que permet cette distance, et



Jean-Luc Godard : *La Femme mariée* (Macha Méril, Bernard Noël).

la nouvelle proximité qui en découle. C'est une rupture d'avec les autres films, et leur continuation en même temps. Simplement, l'œuvre, le propos ont glissé d'un plan à un autre. Comme dans une mue, c'est en s'accrochant aux aspérités, c'est en se fixant aux fixations des films précédents que le nouveau se dépouille d'eux, et la mue est tout à la fois mort et résurrection. Giuliana (Monica Vitti) vit avec son mari et son fils à Ravenne, complexe industriel plutôt que ville, porte ouverte dans le monde d'aujourd'hui sur le monde de demain. Cette Giuliana est bien la sœur de la Vitti de **L'eclisse** et de celle de **La notte.** Un peu plus vieille, un peu plus névrosée, bien plus vivante. D'un traumatisme ancien elle traîne la chaîne qui la retient et la ramène toujours vers le passé, vers le connu, alors que les pas qu'elle fait, que les êtres qu'elle accompagne et le monde qui l'entoure vont de l'avant vers l'inconnu. Elle ne s'adapte pas à cette vie suradaptée, se sent seule, a peur. Elle traverse en somnambule les champs d'usines où poussent des témoins d'acier, où volent les câbles, où bruissent les ondes et la matière, et c'est pour elle un désert hanté de mirages. Elle ne comprend pas, ne voit pas, n'entend pas, mais appréhende plutôt (au double sens du mot) couleurs, sons, lumières et vie. Elle ne sent rien mais ressent tout, son hypersensibilité l'oriente à côté, la laisse en marge, à la fois lucide et perdue.

Un jour, son fils malade lui demande une histoire. Mais elle les a toutes dites. Elle a épuisé sa part de fables, sa mythologie d'enfance. Elle ne sait plus rien, son bagage de passé est tari. Elle invente alors une fable neuve, une île déserte, une plage au sable rose et vierge, la mer profonde et bleue, deux enfants qui s'aiment et jouent, un voilier qui passe un jour et qui repart. Tout ce qu'elle n'a pas ici, et qu'elle a peut-être regretté, elle le dit et le disant peut-être l'exorcise et ne le regrette plus. C'est le premier pas de l'avant.

Au milieu du Désert, il y a l'Oasis. Du moins, il est bon de croire que l'Oasis est au milieu du Désert. Car elle est plutôt à côté, ailleurs, hier ou demain. Car elle n'est pas la résolution du Désert, mais son contrepoint, non son refus, mais son envers : un envers qui met le Désert à l'endroit. Giuliana traverse le froid de Ravenne et frileuse va se serrer aux rares voyageurs du Désert qu'elle croise, mari, amis, amant, enfant, suivant pour un moment chacun d'eux sur son chemin, qui se rapproche ou s'éloigne, mais ne découvre pour elle ici, là, que le même terrain stérile. Autour d'elle sont ces êtres chauds qui ne la réchauffent pas. Autour d'elle, les couleurs les plus vives et les plus chaudes, les flammes, les souffles brûlants des cheminées, des bouches, des chaudières, et ces couleurs ni ces souffles ne la chauffent, reviennent glacés de sa rencontre. Dans la jungle lisse de l'usine, elle dispense le désert froid, son auréole boréale. Aux couleurs, sons, métaux, vibrations qui sont l'harmonie d'un enfer, mais harmonie et beauté tout de même, elle ne reconnaît pas le monde qu'elle a vu de ses yeux d'hier, comme un aveugle qui recouvre la vue mais non la clarté. Il y a entre elle (avec son monde ancien) et le monde qu'elle ne quitte plus des yeux un décalage qui fait se dégrader jusqu'à elle tous les tons de la vie. Ce qui est le plus matériel et le plus concret, bruits, lumières, objets, la blesse profondément, la menace et pourtant ne parvient à sa conscience que voilé, faussé, irréalisé comme à travers un mirage dont la vibration propre à la fois atténue et intensifie les vibrations ambiantes.

Ici tout vibre, et seul s'éteint en Giuliana l'écho de ces vibrations. La vibration est indifféremment couleur, lumière, éclat, son, chaleur ou plaisir, frisson ou souffrance. Autant de vibrations qui la traversent et l'effraient, mais ne rencontrent en elle nulle résonance. Jusqu'au moment où, sans s'en rendre compte, elle est elle-même cette tension qui se résout et se reforme, et participe peut-être malgré elle, peut-être parallèlement, mais du seul fait qu'elle vit toujours, à l'unisson de cet univers.

On voit bien que le sujet du **Désert rouge** n'est pas seulement le conflit entre sentiments anciens, périmés, et sensations nouvelles, mystérieuses. Il se situe moins sur le plan

psychologique que sur le plan physiologique, voire physique. C'est même un sujet proprement cinématographique puisqu'il s'agit de vibrations et de leurs accords, répulsions, interférences. Tout ici est mouvement : couleur, sons, formes, chair, esprit s'animent mutuellement, se contrarient ou se résolvent. Le dialogue, qui tenait dans les films précédents d'Antonioni une place primordiale dans la description des personnages et de leurs drames, dans l'explicitation du propos, devient superflu : il n'y a plus que des paroles fonctionnelles, agissantes. Le rôle habituellement dévolu au mot est rempli non par l'image, mais les couleurs, c'est-à-dire la vibration même des choses et des êtres. Ce qui est implicite dans la vie et dans le cinéma en général : le rapport entre regard et taches lumineuses, devient explicite ici. Tout est dit dans la vibration même qui fait le film. Jamais peut-être de façon aussi parfaite la plastique ne s'était faite discours. Du même coup, obsessions anciennes et complexes antonioniens n'ont plus besoin d'être répétés, n'ont plus besoin de symboles ou de signes soulignés. Ils sont là, et cette présence de fait, cette existence véritable à la fois les manifeste dans leur vérité et les réduit, les fait se dépasser.

C'est pourquoi le **Désert rouge** est un film sur l'ouverture des yeux et de l'esprit qui demande au spectateur de voir et de comprendre le cinéma et le monde de la même manière que le personnage réapprend à comprendre et voir son monde. Comme tous les grands films, c'est un film didactique. L'exercice du cinéma s'y confond avec celui de la vie, et la nature du cinéma avec celle du monde. Mais comme tous les grands films didactiques, le **Désert rouge** n'indique et ne prétend montrer qu'un moyen, et non un résultat ; que le chemin, non le terme de l'aventure. Il ne propose pas de solution, de statut des choses, d'arrêté du monde. Il ne montre pas une image à jamais fixée de ce monde, mais au contraire il apprend qu'on ne sait rien, qu'on ne comprend et ne connaît que le déjà connu, alors qu'on vit dans et de l'inconnu. Il nous redit que nous marchons au milieu du désert avec notre oasis portative, mais que ce que nous croyons oasis est un désert, et le désert une oasis. Et c'est cela aussi qui fait la nouveauté et l'intérêt du **Désert rouge** par rapport aux autres films d'Antonioni (**L'eclisse** étant transition) : **La notte, L'avventura** critiquaient le monde présent et la difficulté d'y être. Mais ce n'était pas le monde présent : seulement son mirage ancien, le reflet subsistant d'une planète éteinte. Le **Désert rouge** ne critique pas puisqu'il ne sait rien de ce monde présent, sinon les bribes de sensations qu'il nous livre ; parce que le monde présent est en fait inconnu, tout entier à découvrir. Antonioni laisse l'exégèse inutile d'un monde périmé ; il se fait pionnier. C'est aussi l'aventure moderne du cinéma qui retrouve sa vocation première. Le **Désert rouge** est avant tout film expérimental, et l'expérience est aboutie parce qu'elle porte au même titre sur le monde et le cinéma, forçant à reconsidérer la conception usée qu'on avait d'eux, faisant entrevoir la nouveauté de l'un et de l'autre, et prouvant le génie du second par la présence obtenue du premier. — J.-L. C.

Michelangelo Antonioni : *Deserto rosso* **(Xenia Valderi, Richard Harris, Monica Vitti, Rita Renoir).**



Carl Th. Dreyer

ECRITS VI

Avec ce texte qui, sans relever de la critique cinématographique à proprement parler, a l'intérêt de nous apprendre dans quelle optique Dreyer voudrait mettre en scène la vie de Jésus (projet qui, on le sait, lui tient à cœur depuis plus de dix ans), nous achevons la publication des principaux écrits de Dreyer sur le cinéma : cf. nos numéros 124, 127, 133, 134 et 148, ainsi que le numéro 65 où, sous le titre « Réflexions sur mon métier », était parue la traduction d'une conférence originellement intitulée « Fantaisie et couleurs » (1955), dont voici l'introduction (non publiée à l'époque) :

« Nous sommes tous d'accord, sans doute, sur le fait que le cinéma, tel qu'il est aujourd'hui, n'est pas parfait. Nous ne devons que nous en réjouir, car l'imparfait postule l'évolution. L'imparfait vit ; le parfait est mort, hors de course ; nous n'avons pas à nous en soucier. Dans l'imparfait, mille possibles sont en conflit.

« Le film en tant qu'art se trouve justement à une époque de luttes, et l'on surveille l'espace pour tenter de découvrir d'où viendront les impulsions nouvelles... »

*

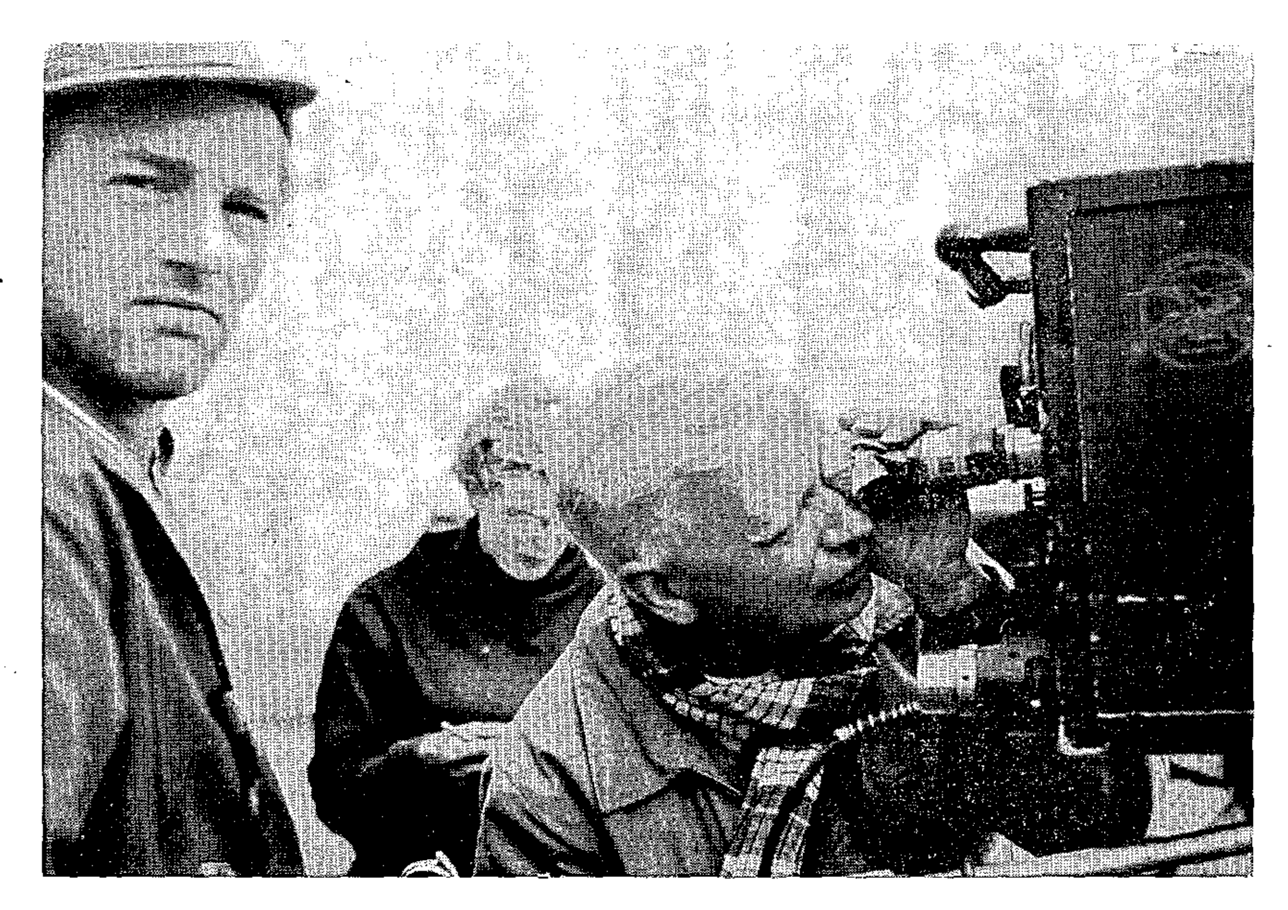
QUI A CRUCIFIE JESUS ? (1951)

Ayant été invité par l'homme de théâtre américain Blevin Davis, je suis venu aux Etats-Unis pour élaborer mon scénario sur le Christ. Bien entendu, je m'étais déjà fait une théorie au sujet des événements qui ont dû précéder l'arrestation de Jésus.

Quelques jours après l'occupation du Danemark par les Allemands, il m'est venu à l'esprit que les Juifs avaient dû se trouver dans la même situation que nous. La haine que nous éprouvions envers les nazis, les Juifs avaient dû l'éprouver envers les Romains. Ma théorie s'est constituée à partir de cette découverte. J'ai eu l'impression que la capture de Jésus, sa condamnation à mort, avaient dû être le résultat d'un conflit entre Jésus et la puissance occupante romaine.

J'ai eu la chance, tout de suite après mon arrivée aux Etats-Unis, de trouver un livre qui venait alors de paraître et qui devait me donner raison. Son titre était : « Who Crucified Jesus ? ». Son auteur était le docteur Solomon Zeitlin, professeur au Rabbinical Department du Dropsie College à Philadelphie, érudit juif de renommée internationale. Mais, avant de pouvoir mentionner les points de vue nouveaux que le docteur Zeitlin expose dans son livre, il faut précisément signaler quelle fut l'attitude du peuple juif vis-à-vis de la puissance d'occupation.

Le gouverneur Pilate était le seigneur véritable du pays. En face de lui, et nommé par lui, il y avait le Grand prêtre Caïphe, chef responsable du peuple juif. Outre le fait qu'il occupait la fonction de Grand prêtre, Caïphe était aussi le chef séculier de l'Etat juif. Lui et la classe dirigeante menaient une politique de « wait-and-see », qui avait pour but de procurer à la population du pays des conditions aussi supportables que possible après accord avec les maîtres romains. Ceux-ci, pour se concilier les Juifs (les Allemands faisaient de même envers nous), leur accordaient un certain nombre de privilèges comme



Carl Th. Dreyer pendant le tournage d'*Ordet* (1955).

la liberté du culte, l'autonomie municipale, une police et des tribunaux indépendants — sauf pour les causes qui concernaient la sécurité de l'Etat, c'est-à-dire des Romains, qui se réservaient alors de prononcer les jugements et d'exécuter les sentences.

Tout en étant désespérés de vivre sous l'oppression, les Juifs n'avaient jamais abandonné l'espoir d'une résurrection du Royaume juif quand le Messie annoncé par les prophètes viendrait au monde. Ils voyaient le Messie comme un grand chef d'armée qui vengerait Israël et rejetterait les Romains à la mer. C'est dans cet espoir que l'homme du peuple trouvait sa force et le courage de supporter le joug romain.

Il y en avait cependant quelques-uns qui n'acceptaient pas leurs souffrances avec la même patience et préféraient rendre terreur pour terreur. Ils formaient une secte, les Sicaires, qui engagea la guerilla contre les Romains. Leurs tentatives de révolte étaient continuellement écrasées, mais ils ne se résignaient pas. Ils persécutaient aussi ceux de leurs compatriotes fraternisant avec les Romains, parmi lesquels de grands propriétaires qui les ravitaillaient en blé. Les Sicaires soutenaient que ces Juifs — correspondant à nos collaborateurs — devaient être considérés comme traîtres. En conséquence, ils brûlaient leurs récoltes ou les exécutaient sans pitié. On peut les comparer à nos maquisards.

Le docteur Zeitlin mentionne encore une autre secte, appelée les « Pharisiens de l'Apocalypse ». Eux aussi espéraient un changement révolutionnaire de la société, mais ils pensaient que le peuple juif serait délivré par une intervention directe de Dieu. Ils imaginaient bien le futur Messie comme un descendant de la famille de David, mais doué de facultés surnaturelles.

La connaissance de la foi et des activités de ces deux sectes est absolument nécessaire si l'on veut comprendre la façon dont les Romains allaient considérer Jésus. Quelques jours avant son entrée à Jérusalem, Jésus avait ressuscité Lazare à Béthanie, près de Jérusalem. A Jérusalem même, Jésus avait guéri un homme, paralysé depuis trente-huit

ans, et un jeune homme, aveugle-né. Le paralysé marchait et l'aveugle voyait. Jésus était-il donc ce Messie aux facultés surnaturelles dont parlaient les *Pharisiens de l'Apocalypse*? Une chose est certaine : les Romains prêtaient grande attention tant aux Sicaires qu'aux Pharisiens de l'Apocalypse, ne faisant aucune différence entre eux, mais les considérant au même degré comme rebelles dangereux, et les crucifiant en masse.

Il nous faut maintenant considérer un peu ce que le docteur Zeitlin nous dit sur le Conseil Juif auquel Jésus fut présenté après son arrestation dans le jardin de Gethsémani. Qu'on se rappelle que Marc, Luc et Jean mentionnent que Jésus a été amené à la maison du Grand prêtre et présenté à un « Conseil d'anciens et de scribes ». De quel genre de Conseil s'agissait-il ?

Dans les temps anciens, il y avait un Conseil qu'on appelait le Grand Sanhédrin. Il comprenait 71 membres. C'était un conseil légiférant, dont le seul but était d'interpréter la loi biblique, de fixer le calendrier, etc.

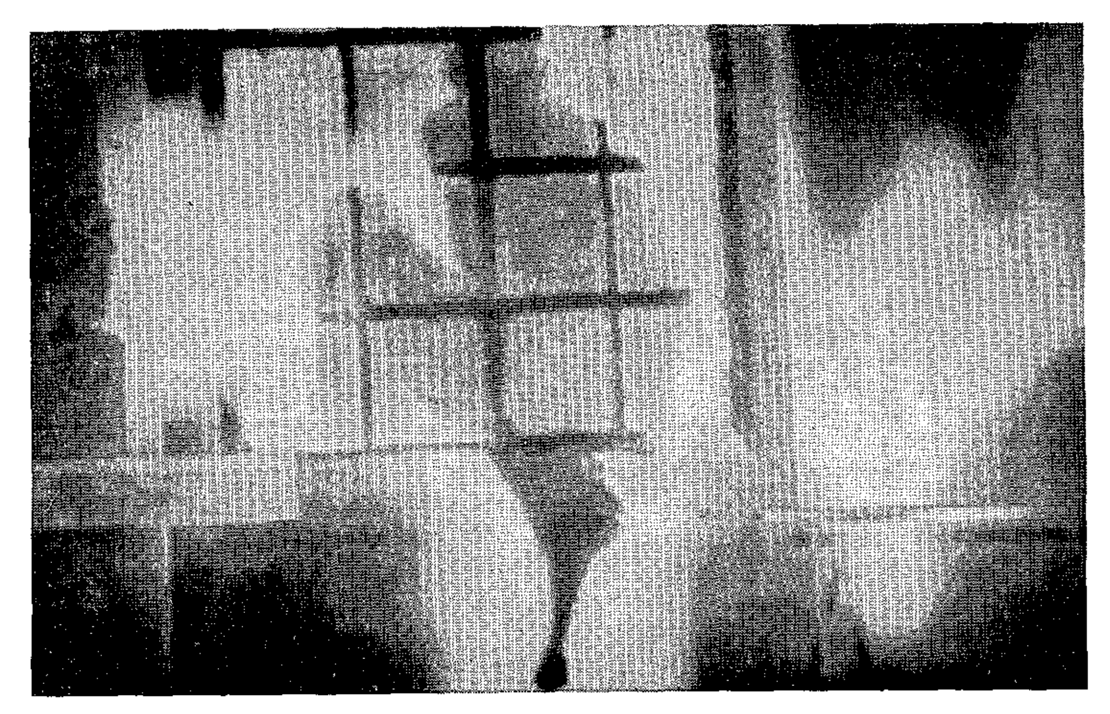
En plus de ce « Grand Conseil », il y en avait un plus petit, le Petit Sanhédrin. Il était composé de 23 membres, qui avaient pleins pouvoirs pour juger des crimes contre les lois religieuses, passibles de la peine de mort, tels que l'assassinat, l'inceste, la profanation publique du Sabbat, le blasphème. Le Petit Sanhédrin se réunissait chaque jour de la semaine, sauf les samedis, les jours de fête et les jours qui précédaient de tels jours. Et cela pour une raison spéciale. Tandis que les Romains prononçaient sans scrupule des sentences de mort par tablettes entières, les Juifs étaient très humains dans leur jurisprudence. Ils évitaient aussi longtemps que possible de condamner à mort. Un homme pouvait être acquitté le jour même où il était présenté comme accusé, mais il ne pouvait pas être condamné à mort avant le lendemain. Une condamnation à mort ne pouvait être prononcée témérairement. Et même après que la condamnation à mort eût été prononcée, la cause pouvait être remise en délibération si, d'un côté ou d'un autre, parvenaient des renseignements nouveaux en faveur du condamné. Les juges juifs craignaient même à tel point d'exécuter un innocent qu'un officier de justice, portant un écriteau au bout d'une longue perche, marchait en tête du cortège lorsque le condamné à mort était finalement conduit, en plusieurs étapes, au lieu d'exécution. L'écriteau portait une inscription demandant à quiconque sachant quelque chose en faveur du condamné, de se présenter immédiatement au Conseil. Si quelqu'un se présentait, l'exécution était remise et la cause examinée à nouveau.

Jésus ayant été crucifié la veille de la Pâque, il est impossible qu'il ait été conduit au Petit Sanhédrin après l'arrestation au jardin de Gethsémani puisque le Petit Sanhédrin, comme il a été dit, ne se réunissait pas les jours précédant les fêtes. Il ne se réunissait pas non plus pendant la nuit. Quel était donc le Conseil en face duquel se trouva Jésus, dans la maison du Grand prêtre ?

Le docteur Zeitlin résout l'énigme en expliquant qu'aussi longtemps que la Judée fut indépendante, il y eut, à côté des deux Sanhédrins « religieux », un troisième Sanhédrin, « politique » celui-ci, qui avait à connaître des crimes contre l'Etat ou ses chefs. Les membres de ce Sanhédrin « politique » étaient nommés par le chef d'Etat qui ne choisissait bien entendu que des gens à sa dévotion. Quand la Judée devint une province romaine, les Romains prirent en charge l'administration de la Justice pour les crimes politiques. Le Grand prêtre était donc, comme il a été dit, responsable de l'ordre social et politique en Judée, et c'était son devoir de mettre en état d'arrestation tous ceux de ses compatriotes qu'on pouvait soupçonner d'intentions séditieuses.

Lorsqu'une arrestation était opérée, la personne en question était traduite devant le Grand prêtre et son Conseil, composé de ses intimes et de ses conseillers. Cette assemblée était analogue au Sanhédrin politique qui existait auparavant. Elle n'avait aucun droit de juger l'accusé, seulement de l'interroger et d'examiner la déposition des témoins éventuels, après quoi le cas était soumis au Procurateur romain, qui prononçait le jugement et faisait exécuter la sentence.

Le docteur Zeitlin signale que, dans tous les cas connus, l'usage était que l'accusé fût d'abord mis en état d'arrestation et le Conseil politique réuni seulement ensuite. Ce fut justement ce qui arriva dans le cas de Jésus. Le docteur Zeitlin fait aussi valoir que ce Conseil politique se réunissait à n'importe quel moment de la journée — et même pendant la nuit — suivant les exigences de la situation et qu'il n'avait, contrairement aux deux Sanhédrins « religieux », aucun lieu de réunion fixe. On peut en conclure, affirme le docteur Zeitlin, que c'est devant ce Conseil politique que Jésus fut traduit dans la nuit qui suivit son arrestation.



Carl Th. Dreyer : *Vampyr* (1932).

Si cette théorie se révèle exacte, Jésus a donc bien été traité comme un criminel politique, mais y avait-il une véritable raison de le considérer comme un rebelle et un individu dangereux pour l'Etat ?

Pour répondre à cette question, le docteur Zeitlin rappelle que Jésus a été accueilli comme « Fils de David » et salué par ces paroles : « Béni soit le royaume naissant de notre Père David. » Que recouvraient ces acclamations ?

Les anciens prophètes, qui parlaient au nom de Dieu et dont les paroles étaient conservées par la tradition orale, avaient prédit qu'un homme de la descendance de David viendrait un jour comme Messie, envoyé par Dieu, et que l'Elu de Dieu se ferait proclamer Roi des Juifs. Or, Jésus n'était pas seulement accueilli comme Fils de David, il était aussi salué par des acclamations comme « Béni soit le roi qui vient au nom du Seigneur » (Marc) et « Hosanna, béni soit le Roi d'Israël, qui vient au nom du Seigneur » (Jean).

En se laissant acclamer en tant que Messie, Fils de David et Roi d'Israël, Jésus se faisait soupçonner par les Romains d'être complice des groupes révolutionnaires juifs. De plus, son entrée constituait en elle-même une provocation pour les Romains, ils la considéraient comme une action séditieuse qui les autorisait à demander la livraison de Jésus. Quand, enfin, Jésus se mit, aussitôt après son entrée, à expulser du parvis du Temple les agents de change et ceux qui vendaient les animaux destinés aux sacrifices, cela représenta une telle violation de l'ordre social que les Romains, aussi bien que les autorités juives, ne purent que s'indigner, étant donnée leur conception des choses. Aux yeux de ces derniers, c'était tout simplement le bien du peuple juif que Jésus mettait en danger par sa conduite.

Selon le docteur Zeitlin, le Grand prêtre ne pouvait donc pas ne pas faire arrêter Jésus, l'interroger en présence du Conseil politique et — à partir du moment où Jésus reconnut qu'il se considérait lui-même comme le Messie — le livrer à Pilate.

Pour mon compte, je considère aussi comme vraisemblable que ce soient les Romains qui aient exigé l'arrestation et la condamnation de Jésus car, disposant d'une Gestapo bien organisée, ils étaient évidemment très bien renseignés sur tout ce qui se passait en Judée et surtout à Jérusalem, au moment de la Pâque. Nous avons eu chez nous — toutes proportions gardées — un cas presque analogue au temps de l'occupation quand les



Carl Th. Dreyer : *Vredens dag (Jour de colère, 1943).*

Allemands, le 24 février 1942, demandèrent et obtinrent la condamnation de Vilhem la Cour. Que les choses aient bien pu se passer ainsi, cela ressort, je pense, de la remarque de Caïphe citée par saint Jean : « Vous ne comprenez rien, vous n'avez pas réfléchi non plus à ceci : qu'il est de notre intérêt qu'un homme meure pour la nation plutôt que de voir la nation périr toute entière. » Cette façon bourrue de rechigner semble indiquer que Caïphe lui-même a rencontré, à l'intérieur même du Conseil politique restreint, une résistance à la condamnation de Jésus de la part de conseillers qui, à l'ordinaire, étaient sûrement des marionnettes dans sa main. Ceci, cependant, n'est qu'une opinion personnelle.

Quand Jésus fut présenté devant Pilate, le matin suivant, la première question que lui posa le Procurateur romain fut pour savoir s'il était bien « le Roi des Juifs », à quoi Jésus donna évasivement pour réponse : « Tu l'as dit. » De cela aussi, le docteur Zeitlin tire la conclusion que Jésus fut bien livré aux Romains comme criminel politique ayant commis un crime contre l'Etat romain. Le point de l'accusation qui intéressait Pilate fut sûrement que Jésus ambitionnait d'être le Roi des Juifs.

Quand j'eus terminé mon scénario, après avoir puisé des enseignements dans le livre passionnant du docteur Zeitlin, j'eus la joie de faire la connaissance de l'auteur.

Blevin Davis dut user de séduction pour persuader le Maître de sortir de sa chambre d'études, pour lire et examiner d'un point de vue critique mon scénario avec moi. Cette collaboration fut une grande et très féconde expérience pour moi. C'était, bien entendu, lui qui parlait et moi qui écoutais.

Nous finîmes par être d'accord sur tous les points — sauf un seul. Le docteur Zeitlin, dans son livre, est très dur envers Caïphe dont il dit à plusieurs reprises qu'il était un

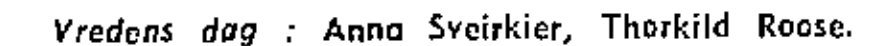
« Quisling ». Je ne crois pas que c'était le cas. On peut dire qu'il était politiquement un « collaborateur », mais absolument pas un Quisling. Selon ma pauvre opinion, il n'y a rien qui permette de conclure que Caïphe n'était pas un homme bien intentionné et pensant au bien de son peuple. C'était un politique réaliste et, en tant que tel, il estimait qu'il était plus prudent pour le peuple juif d'agir avec circonspection s'il ne voulait pas perdre le peu de privilèges qui lui restait. La dénomination de Quisling n'est donc pas seulement injuste mais fausse, ne serait-ce qu'en vertu de l'abîme profond qui existait entre l' « idéologie » juive et l' « idéologie » romaine. Pour les Romains, la religion était subordonnée à l'Etat, pour les Juifs, elle lui était supérieure, elle était tout.

Dans mon scénario, j'ai donc suivi une ligne personnelle quant à la figure de Caïphe. Je n'en dois pas moins de reconnaissance au docteur Zeitlin, qui me semble avoir atteint avec son livre le but qu'il s'était proposé : réfuter l'accusation portée contre les Juifs d'avoir tué Jésus.

Cette accusation infâme fut lancée pour la première fois au premier siècle après la mort de Jésus : si ancien est l'antisémitisme. Nous savons tous ce que cette infâmie a causé aux Juifs de chagrins, de larmes, de souffrances et de morts.

Carl Th. DREYER.

(Par courtoisie de NYT NORDISK FORLAG, ARNOLD BUSCK, Copenhague).



Vredens dag : Anna Sveirkier, Thorkild Roose.

Locarno



Milos Forman : *Cerny Petr.*

A la constante thématique qui unissait les films présentés (attention portée au sexe et à ses problèmes) répondait *l'analogie* des traitements. Si l'on ne vit en effet qu'un bordel-film (**Gade uden ende, Rue sans fin** - le danois Mogens Vemmer s'y pliait à son sujet; nous nous pliâmes à son titre), en *revanche, beaucoup de bandes*, loin d'éclairer la rue des lumières du cinéma, appliquaient à celui-ci les méthodes en vigueur dans celle-là.

Ainsi dans **Nothing But the Best**, Clive Donner aborde la prostitution *masculine* avec les qualités que cet emploi requiert. Savoir-faire et élégance sophistiquée font le charme de surface de ce film assez drôle et très anglais, comme de son héros Alan Bates qui, *pour pouvoir se vendre à* la fille de son patron, se vend d'abord au fils puis le tue. C'est à la persistance de l'esclavage que s'attaque **Le schiave**. Une fin aussi louable justifie tous les moyens, et ce n'est pas trop de faire jouer blanches et noi*res aux captives, de les payer* un peu pour cela, de les déshabiller beaucoup. Grâce à Folco Quilici et Maleno Malenotti, le documentaire porteur de revendications sociales fera bientôt son entrée *au Midi-Minuit. Plus hon*nête est **Comizi d'amore** mais on se demande néanmoins comment Pasolini a pu entreprendre cet ennuyeux reportage style TV sur la sexualité en Italie dont le seul intérêt est de montrer Moravia récapitulant ce qui a été *vu, cherchant donc* un sens à ce qui n'en a pas, et croyant stimuler (simuler ?) le travail de sa pensée par des poses hilarantes.

Dans **La calda vita**, de Florestano Vancini, le jeune *Fabrizio Capucci se* suicide pour n'avoir pas osé faire à *Catherine Spaak* ce que n'ose pas non plus Perrin son copain mais que fait souverainement le grisonnant Ferzetti. L'amusant **Cerny Petr (L'As de pique)**, de Milos Forman, met des tchèques *boutonneux aux prises* avec des problèmes analogues, bicyclettes et quartiers pauvres y remplaçant cris-crafts et Riviéra, ce que le jury tint pour un gage suffisant de profondeur et récompensa *par la Voile* d'Or. Le second film tchèque, **Vysoka Zed (Le Grand Mur)**, de Karel Kachyna, conte les amours impossibles donc touchantes entre une petite fille et un jeune homme immobilisé par la maladie, et assure la transition entre *attention portée aux problèmes* du sexe et putanat artistique. Ne reste, avec **Naganiacz (Les Rabatteurs)**, des polonais Czeslaw et Eva Petelski, que le second terme et l'irritation de voir la mort *des juifs encore* une fois exploitée avec une obstination qui finit *par* devenir répugnante. Celle de Pierre-Dominique Gaisseau est tout aussi coupable dans **New York sur mer**, qui ne veut *considérer cette* ville que comme une tour de Babel *insolite et réussit* le prodige de ne montrer ni américains, ni hommes, ni leurs créations (New York au premier chef).

Autant de *films racoleurs* qui avaient suscité une envie de bons *sentiments* tant artistiques que moraux. De ceux-ci, les braves gens russes ne manquent pas, mais de ceux-là Yossif Kheifitz est *tout à fait dé*pourvu; nous le savions, **Den stchastia (Un jour de bonheur)** n'apprend donc rien. L'on était aussi prêt à saluer la hardiesse de recherches plus modernes, mais les influences françaises *mal* assimilées qui ont donné naissance aux **Trois femmes** *canadiennes* n'y invitaient guère. Lassés par la première *(due à* Georges Dufaux et Clément Perron), épuisés par la seconde (de Pierre Patry), peu attendirent l'héroïne de Gilles Carle, *qui est la moins* ennuyeuse. On reste à **Square Roots of Zero**, *de* William Cannon, pour quelques gags sensiques et non, mais ce divertissement, comme les autres produits de l'école new-yorkaise, tourne le dos au cinéma et fait regretter Hollywood. *Aussi l'on fit fête à* **Good Neighbour Sam**, de David Swift, où *brille* Romy Schneider, mais qui n'en méritait pas tant. Il y a peu entre ce film et le commerce pur et simple, qu'il soit américain : **What a Way to Go** de J. Lee Thompson, chinois : **Danses de notre pays** de Chu Chinming, japonais : **Midareru (Le Cœur troublé)** de Mikio Naruse, allemand : **Kenwort... Reiher (Mot de passe... héron)** de Rudolf Jugert, ou indien :

Manuel de Oliveira : *A caça.*





Paulo Rocha : *Os verdes anos* (Rui Gomes, Isabel Ruth).

Go daan (Le Don d'une vache) de Trilok Jetly. Rien n'y est offensant (puisqu'il n'y a rien) mais, à force de médiocrité, ces films deviennent eux aussi malhonnêtes.

Mais à la règle qui fut cette année celle des mauvaises intentions, il fallait une exception que constitua le Portugal avec un long et un court métrage, un jeune metteur en scène et un moins jeune. C'est d'abord **Os verdes anos,** premier film (ce que l'on couronna) de Paulo Rocha, où un garçon venu de la campagne ne peut s'adapter à la ville, rencontre une fille (talent aux mille facettes d'Isabel Ruth), impérieusement convoitée sitôt qu'entrevue, qui lui préfère une Lisbonne aux périlleuses séductions murnaliennes. Il l'en punit d'un coup de couteau dont le tranchant rappelle celui de **L'Œil du Malin,** la force le coup de fusil de **La Peau douce.** Car c'est l'art de faire alterner quotidien et insolite, calme et accès de violence, temps faibles et temps forts (ceux-ci mettant ceux-là à découvert) qui dépasse le romantisme du sujet pour en conserver le meilleur : ce qu'il cache. Moins les ressorts psychologiques que les troubles secrets des êtres, leur mystère, qu'à force de lents effleurements et de rapides assauts la mise en scène parvient à cerner, témoignant d'un sens exact des pouvoirs de l'espace et du temps qui font de ce film sourd et lancinant, musical par son rythme propre plus que par la jolie musique qui le souligne, un exemple de la compréhension que l'on attend du cinéma quand les films ne nous offrent si souvent qu'explication, approche extérieure des êtres.

Dans **A caça,** écrit, photographié, réalisé et monté par Manuel de Oliveira, on parle de chasse faute de la faire puisque, n'ayant pas l'âge des fusils, les jeunes héros du film se promènent le temps de se quereller, se séparent le temps — pour l'un d'eux — de tomber dans les marécages et d'y mourir. La censure portugaise a beau l'avoir sauvé in extremis, le film n'en reste pas moins désespéré. La plus grande objectivité dans la description du réel donne à celui-ci valeur métaphorique. Formes, couleurs et sons nous frappent par leur beauté première, par leur véridicité, puis, disait Goethe, « ce qui est au dedans est aussi au dehors », et Oliveira atteint à travers le réel l'autre réalité dont il est le reflet et qui seule compte; du réalisme extrême naissant le fantastique, de la perfection technique l'art. **A caça** vaut par la force du désespoir et de la violence qui le gouvernent sans jamais être montrés mais toujours suggérés. Désespoir contenu, violence souterraine qui donnent à un argument buñuélien, propice à tous les excès symboliques, rigueur et dimension poétique.

Plus que le meilleur court métrage, ce fut un des trois films intéressants (à divers degrés) du festival, aussi dépassa-t-il ses juges tout comme l'avant-dernier Godard, bande suffisamment à part pour planer au-dessus de tous les films présentés avec la même insolence qu'au-dessus du jury. — **J. B.**

Porretta Terme

La particularité de ce festival est de chercher à promouvoir un « cinéma libre », des films nés de formules de production hétérodoxes par rapport à celles en vigueur dans leur propre pays. Mais tout s'est en fait passé comme si l'on avait décidé à Porretta de raisonner par l'absurde et de montrer, plutôt que la valeur d'un « cinéma libre », la médiocrité d'un « cinéma captif ».

Le soir. — Deux films soviétiques furent présentés : **Tout reste aux hommes** de Georghiy Natanson et **Deux dans la steppe** de Anatoliy Efros. **Ici** : intrigue linéaire dans la steppe ; là, confuse et urbaine ; mais ici et là le même académisme. Le film de montage de Luciano Malaspina : **Rivoluzione a Cuba fait** regretter **Cuba si,** qui avait au moins le mérite de faire entendre Castro au lieu de l'insipide commentaire qui souligne ici le schématisme des images. Dans **Skopje,** le propos du Yougoslave Velko Boulaiyk est également simpliste : faire sentir la solidarité des pays qui aidèrent les sinistrés, lors du récent séisme. Le film a le mérite de convaincre parfois, mais il y avait là matière à un court métrage tout au plus. Le seul intérêt de **Leur jour quotidien,** du Polonais Alexander Scibor - Rylsky, semble d'abord être le talent de Cybulski dans un rôle de médecin balourd ; puis, la succession ininterrompue de



Carlos Diegues : *Ganga zumba.*

poncifs finit par fasciner et l'on trouve un attrait pervers (celui du vide) à prévoir le déroulement de chaque séquence.

La sélection anglaise eut droit à un prix spécial du jury : **The Loneliness of the Long Distance Runner,** de Tony Richardson. On y voit Tom Courtenay (prix d'interprétation) défendre, lors d'une course de fond, les couleurs de sa maison de redressement. Il se remémore en courant tout son passé malheureux, prend la tête, mais s'arrête à quelques mètres du but, s'assurant ainsi sa petite victoire personnelle. Le seul mérite de ce geste (très applaudi dans la salle) est de donner la mesure du film entier, roublard et racoleur, qui a le tort de faire penser aux **Quatre cents coups** et confirme le savoir-faire frelaté de son auteur. Par ailleurs, Richardson semble ignorer tout de la photogénie du sport dont parlait Eric Rohmer, si l'on en juge par la fausseté et la laideur des séquences de course. C'est dire que **The Leather Boys,** de Sidney Furie, sort grandi de la confrontation ; on y retrouve le profil, attachant à force d'exaspérer, de Rita Tushingham. Elle épouse un fanatique de la moto à qui elle enlève vite le goût de la lune de miel. Il lui préférera donc la compagnie d'un athlétique motocycliste blond et frisé, cela en toute naïveté puisqu'il ne découvre qu'à l'issue du film les penchants de son ami. Tout cela ne serait guère attrayant (*et ne l'est en fait que fort peu*) n'étaient un certain humour et une démarche méritoire qui pousse la description de la laideur et du sordide à ses limites.

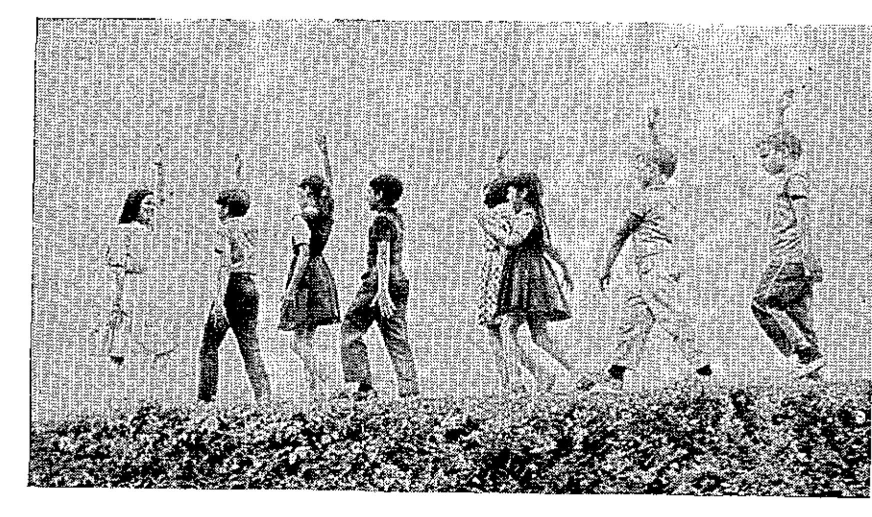
Si, par son thème, **Ladybug, Ladybug,** de Frank Perry, semble précéder **David and Lisa** (au lieu d'être fous les gens le deviennent, menacés par la bombe atomique), il le suit aussi bien chronologiquement qu'esthétiquement, puisqu'il est comme le prolongement des derniers plans figés de **David and Lisa,** et que les qualités de ce premier film ont disparu. Perry s'enlise ; sa direction d'acteurs, remarquable naguère, est impuissante à rendre plausibles ces enfants aux prises avec des problèmes d'adultes. Il devient dès lors impossible de ressentir la lente suffocation que voudrait être ce film : faute d'humour ou de génie, un tel sujet est fatal. La découverte la moins triste du festival fut, au total, **Ganga zumba,** du Brésilien Carlos Diegues. Comme les autres jeunes cinéastes de son pays, il s'appuie sur un passé culturel de nous très éloigné, mais dont l'envoûtante présence ne nous échappe *pas. S'il se distingue d'eux, c'est par* le sens du cinéma dont il fait preuve dans la description de la violence et de l'érotisme, sans avoir recours aux artifices d'un Glauber Rocha, par exemple.

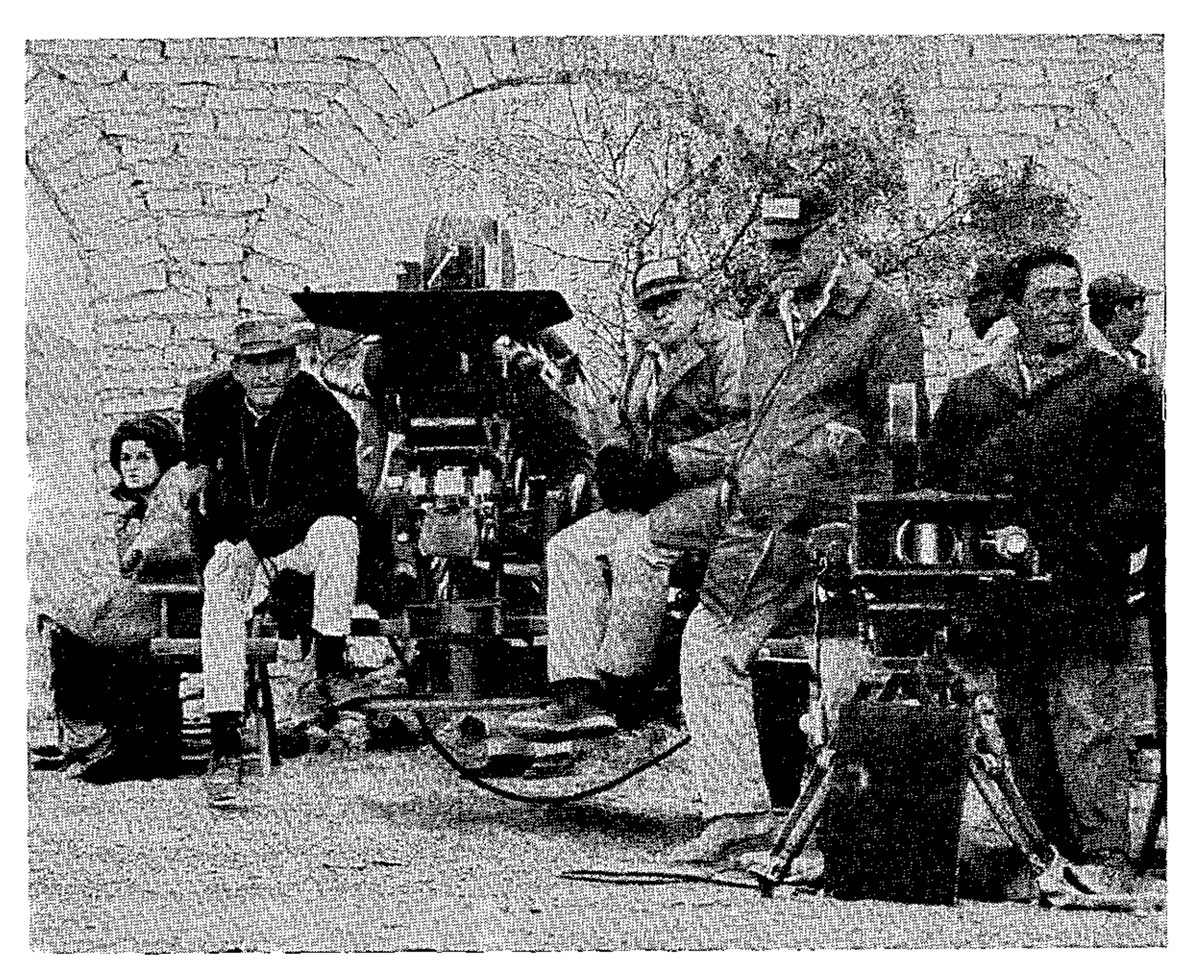
La nuit. — L'apôtre du « nouveau cinéma américain » : P. Adams Sitney, présentait de minuit à l'aube certains des films projetés récemment à la cinémathèque sous l'étiquette « avant-garde américaine ». Ce ne sont que divertissements de collégiens dans lesquels on distingue trois constantes : le narcissisme (Jack Smith, Stan Brakhage), l'homosexualité (Smith, Rice, Markopoulos, Anger), le « modernisme » de l'absence d'intrigue, des surimpressions, de l'écran noir, etc. Eternel retard de l'avant-garde : *on peut voir, insérés dans* **Scorpio Rising,** des passages du **King of Kings,** de Cecil B. DeMille, qui semble juger et remettre à leur place les images de Kenneth Anger. C'est là un petit bibelot en toc, poli par un jeune homme gainé de cuir, semblable à ses héros, comme ceux-ci aux rutilantes motos qu'ils *montent pièce à* pièce. A côté des blousons noirs, des disques à la mode, des chaînes de vélo, le film n'est qu'un élément supplémentaire d'une fascinante panoplie. Il est donc savoureux (et inquiétant) de voir un jury « de gauche » se laisser séduire par ce scopitone pédéraste et fasciste, au point de lui attribuer la Naïade d'Or du meilleur court métrage.

Le matin. — Consacré à la Nouvelle Vague, c'était le seul moment où il s'agissait à coup sûr de cinéma. Une rétrospective peu exhaustive permit néanmoins au public italien de *découvrir des œuvres aussi importantes* que **Le Signe du Lion** et **La Pyramide humaine.** Mais ce n'était pas assez de voir certains de ces films, encore fallait-il parler de la N.V., ce qui occupa deux matinées : un « tableau » du jeune cinéma français fut ainsi brossé par Robert Benayoun ; « la superbe simplicité mérite d'immenses égards », disait Valéry.

Grâce à certains films en compétition et à cette rétrospective, le cinéma (« libre » y compris) fut tout de même parfois présent au cours des longues journées de Porretta. Et *nous avons surtout regretté de ne* trouver, en fait de film italien, qu'un navet sur le pays de la canne à sucre, quand la présence au festival de Bernardo Bertolucci rappelait l'existence d'un remarquable jeune cinéma qu'il eût été passionnant de mieux connaître. — **Jacques BONTEMPS.**

Frank Perry : *Ladybug, Ladybug.*





Tournage au Mexique de *Major Dundee* : à gauche de la Mitchell, Sam Peckinpah.

Axel Madsen

Rencontre avec Sam Peckinpah

Cet entretien a été réalisé aux studios Columbia, pendant le montage de *Major Dundee,* le premier film à gros budget de Peckinpah. Par deux fois, notre rencontre avait été remise, d'abord parce que le tournage, contre l'avis de la Columbia, mais grâce à l'appui de Charlton Heston (voir CAHIERS n° 156), avait été prolongé de deux semaines, et ensuite parce que Peckinpah s'est marié avec l'actrice mexicaine Begonia Palacio et s'est offert, toujours en désaccord avec le studio, dix jours de lune de miel entre le tournage et le montage. Après *Major Dundee,* Peckinpah retourne à la Metro, où il réalisera cette année *Cincinnati Kid,* et un film encore sans titre avec Alain Delon...

— *Dans vos deux premiers films,* Deadly Companions *et* Guns in the Afternoon, *l'intérêt était surtout centré sur les personnages et leurs rapports. En est-il de même dans* Major Dundee ?

— J'essaie de faire naître l'action à travers les personnages. Dans *Deadly Companions* tout particulièrement, où j'avais un script minable et un sujet impossible, et où il fallait tout de même essayer de fonder la mise en scène sur quelque chose de valable. Et les personnages ont, pour moi, une importance primordiale. Il est important que les spectateurs puisent croire aux personnages, et avec assez de conviction pour participer au film. J'essaie de

toucher le spectateur par la crédibilité et l'identification.

Ces dernières années, on a beaucoup parlé de la « distanciation » brechtienne. Cela peut être efficace, mais pas pour moi. Même si je fais une comédie, j'essaie d'obtenir que les spectateurs s'identifient aux personnages. Par exemple, « The Losers », une comédie de 60 minutes que j'ai réalisée pour le « Dick Powell Show », quoique totalement absurde, était très prenante, justement parce qu'on pouvait croire aux personnages. Je suis pour la représentation plutôt que pour la présentation.

— Avez-vous travaillé sur le script de Major Dundee *?*

— J'ai écrit *Major Dundee* avec Oscar Saul, d'après une adaptation de Harry Julian Fink. Bon, mauvais ou insipide, je dois en prendre la responsabilité en tant que scénariste comme en tant que metteur en scène.

— Et pour le montage ?

— Je fais le montage avec le producteur. Nous avons de fortes divergences d'opinion, mais, je dois le dire, en ce qui concerne l'essentiel nous sommes d'accord.

— Y a-t-il une relation entre le « scandale » des deux semaines supplémentaires de tournage et ce montage « supervisé » ?

— Partiellement. En fait, nous avions au départ un plan de tournage impossible à respecter : 60 jours. Avant le tournage, mon assistant et moi avons attiré l'attention du studio sur l'impossibilité de faire ce film en deux mois, et on nous a répondu de ne pas nous tracasser outre mesure. Pourtant, dès que nous fûmes en retard sur l'horaire, on m'en considéra tout à coup comme responsable et on tenta de me licencier. C'est alors que M. Heston, et aussi d'autres membres de la troupe, firent comprendre au studio que, si j'étais viré, ils partiraient avec moi.

Plus tard, le producteur essaya de supprimer certaines séquences-clé. Heston fit alors ce geste merveilleux de rendre son salaire, pour que la compagnie n'ait plus d'excuses à ne pas payer le tournage de ces scènes. Maintenant, je dois me battre pour les conserver. Lorsque je lui exprimai ma gratitude, Heston me dit : « Je ne le fais pas pour toi, mais pour moi-même. J'ai vu les rushes. » C'est le meilleur compliment de ma carrière.

Pour l'instant, tout ce que je peux faire, c'est de rester constamment dans la salle de montage. C'est d'ailleurs très drôle... Pour *Guns in the Afternoon*, j'avais droit au montage final (1), et l'on m'a engagé pour faire *Major Dundee* à cause de *Guns* : j'étais en droit de penser que ce qui avait plu dans *Guns* — c'est-à-dire ce qui avait fait de *Guns* un succès — m'était redemandé ici, et allait être exploité. Pas du tout.

— Et votre prochain film ?

— *Cincinnati Kid*, tiré d'un roman de Richard Jessup. Les acteurs en seront Spencer Tracy, Steve McQueen et Karl Malden. Paddy Chayefsky travaille actuellement au scénario, et c'est Martin Ransohoff (2) qui en est le producteur. Il est très dur, mais de la manière efficace. C'est, il faut le dire, très stimulant de travailler avec lui. Il y a ici des gens qui lui ont téléphoné pour lui dire qu'il était difficile de travailler avec moi. Il a répondu : « Je ne suis pas un gosse, et je n'aime pas travailler avec des enfants. J'aime ce que fait Peckinpah. »

— Qu'est-ce qui vous fait choisir un scénario ?

— Si seulement je le savais... Une émotion, je suppose, quelque chose qui sonne vrai. Si j'essaie d'analyser de trop près ce que je fais, je m'engourdis et je piétine. J'aurai probablement l'air très prétentieux si je dis que le script, l'histoire qu'on me propose doit me concerner personnellement, faute de quoi la clé de contact n'est pas tournée...

— Major Dundee *n'est-il pas le premier film où vous dirigez des mouvements de foule ?*

— C'est la première fois que j'ai, dans chaque plan, entre cinq et cinq cents personnes à diriger. Il me semblait avoir à m'occuper, chaque jour, de six vedettes, de vingt et un rôles secondaires et d'un régiment de cavalerie, et les seconds rôles étaient très importants. Ce fut une grande leçon de composition pour moi. De plus, la réalisation de tels plans pose tant de problèmes mécaniques et techniques, qu'il est impossible de penser à la manière dont d'autres cinéastes s'en sont tirés.

La plupart du temps, j'ai fait ce que j'ai voulu, j'ai pris le temps qu'il me fallait pour vraiment mettre *en scène* ce film, et lui donner un intérêt visuel, ce qui est essentiel quand on raconte une histoire au moyen de foules et de mouvements... J'espère que cela sera intéressant. Intéressant... mon œil ! J'espère que ça vous prendra aux tripes.

— Où vous situez-vous par rapport au jeune cinéma américain ?

— Je ne sais pas, et je m'en fous. J'espère faire un jour des films qui pourraient se com-

---

(1) Les contrats des metteurs en scène hollywoodiens ne leur donnent normalement droit qu'au « bout à bout ». *Mais le droit au montage* définitif fait actuellement l'objet de discussions serrées entre la Directors Guild et la Motion Picture Producers Association (cf. page 48).

(2) Martin Ransohoff est le nouveau Mike Todd du cinéma américain. D'abord producteur de films publicitaires, il s'est lancé dans le grand cinéma en *produisant The Wheeler Dealers* et *The Americanization of Emily*. Avec *Cincinnati Kid*, Ransohoff produira encore cette année le prochain film de Tony Richardson : *The Loved One*, et le prochain Minnelli : *The Sandpiper*, scénario de Dalton Trumbo d'après une histoire originale de Ransohoff.



Sam Peckinpah : *Major Dundee* (au centre, Richard Harris).

parer favorablement à ceux des metteurs en scène que je respecte. Je fus étonné — et ravi — quand le western que j'ai fait remporta le Grand Prix à Bruxelles contre M. Fellini...

— *Voudriez-vous abandonner le genre western ?*

— Pour un temps, *Major Dundee* sera mon dernier western. Le film que je prépare, avec Alain Delon, ne sera pas un western, mais un film sur la révolution mexicaine. Quant à *Guns in the Afternoon,* j'en ai écrit presque tout le sénario, et si cela sonnait juste, je pense que c'est à cause de mon enfance passée dans le « high country »...

— *Vous êtes né à la « Peckinpah Mountain »...*

— Elle se nomme ainsi parce que mon grand-père l'avait achetée, en 1882.

— *Etes-vous Indien ?*

— Tout le monde n'est pas tout à fait d'accord là-dessus dans la famille : certains l'admettent, d'autres le contestent avec véhémence.

— *Dans vos deux premiers westerns, il semble que vous ayez voulu retrouver certaines vertus traditionnelles, certaines qualités anciennes et quasi éternelles...*

— C'est la seconde ou la troisième fois que l'on me dit cela. En vérité, je me suis servi de clichés auxquels je crois, parce que certains clichés se dépassent d'eux-mêmes et deviennent vérités. Ce qui compte, c'est la façon d'aborder ces problèmes, et surtout de les développer. A vrai dire, dans *Guns,* une grande partie du film échappait aux clichés. Nous avons essayé d'aller un peu plus loin, de creuser un peu plus profondément vers le « pourquoi »...

— *Vous dites de votre mise en scène qu'elle est tout à fait instinctive et que vous ignorez les motifs ou les raisons de vos réalisations...*

— Oui. Ou je crois totalement en ce que je fais, ou je ne le fais pas. Je me fie à mon impression. Cela n'empêche pas que je la questionne tout le temps, mais je tâche d'aller jusqu'au bout de celle-ci et, la plupart du temps, cette impression première se révèle juste. Mais j'ai appris à agir moins impétueusement et à savoir plus précisément ce que je veux demander à mes comédiens.

— Certains cinéastes pensent que la création cinématographique réside plus au niveau du découpage, qu'à celui du montage...

— C'est de la foutaise. Au moins vingt pour cent de n'importe quel film est modifié au moment du tournage, puisque tout d'un coup vous avez affaire à des personnages de chair et d'os. Les acteurs contribuent énormément à cela : leur personnalité propre, leurs nuances de jeu apportent de nouvelles idées, de nouvelles dimensions. Je n'aime pas un acteur qui dit simplement son texte. J'attends de lui un apport de talent, des questions, de la colère, si nécessaire.

— Vous ne croyez pas que les acteurs soient de la pâte à modeler...

— Je n'ai jamais cru cela. Ou plutôt si : à mes débuts, j'étais peu sûr de moi-même (chaque matin, je vomissais avant d'aller sur le plateau), parce que les acteurs avaient cette exécrable habitude de me poser des tas de questions auxquelles, le plus souvent, je ne savais que répondre. Alors, je les haïssais. Depuis, j'ai appris à apprécier leurs questions, probablement parce que je commence à savoir les réponses.

— Quels sont vos cinéastes préférés ?

— Fellini et Kurosawa — l'un ou l'autre — et Satyajit Ray. J'ai vu deux films de lui que je ne peux oublier. Il y a deux autres cinéastes que je classe à part : Charlie Chaplin et Alain Resnais, je ne sais pourquoi. Je pense que *L'Année dernière à Marienbad* est le film le plus provocant que j'aie jamais vu.

(Propos recueillis au magnétophone.)

Lettre de Londres

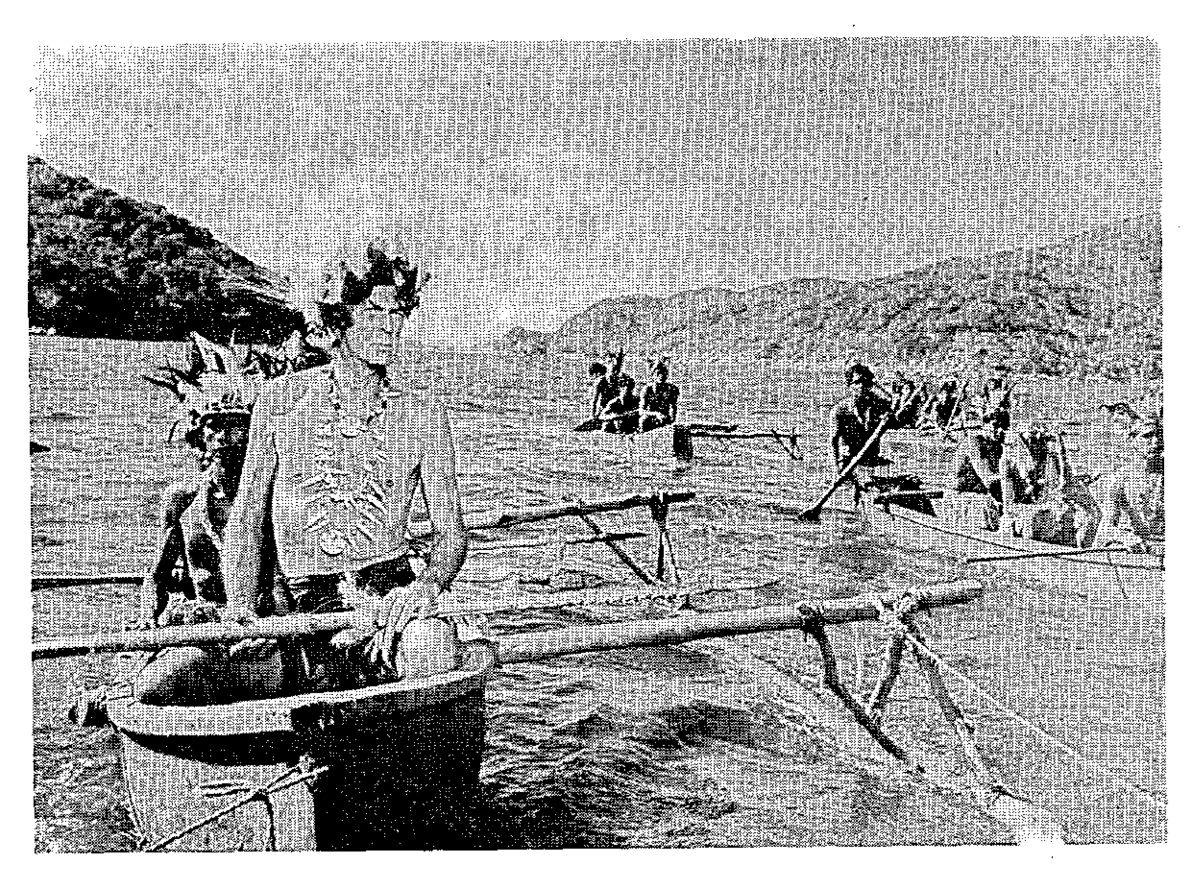
Marnie et *Love With the Proper Stranger* sont les deux films qui marquent actuellement le climat cinématographique londonien.

A la question : Qu'était-il possible de faire après *Les Oiseaux ? Marnie* ne répond que partiellement; c'est le film du type *Suspicion* poussé à l'extrême, de la même façon que *Les Oiseaux* est la forme la plus personnelle et la plus subtilement développée du thriller. Le film montre que Hitch n'a rien perdu de sa force, mais fournit peu d'indices sur la voie dans laquelle il va désormais s'engager. Les deux films semblent bien représenter l'ultime aboutissement des deux manières hitchcockiennes.

Il va de soi que, comme ses prédécesseurs, *Marnie* a eu l'honneur d'un accueil très froid de la part de presque tous les critiques anglais, de ceux qui n'aiment pas qu'on fasse bobo aux chevaux et qui ne goûtent, de Hitch, que son style 1934. Et sans doute, en délaissant ainsi ses propres passions juvéniles, les a-t-il trahis, abandonnés. Pourtant, comme tout un chacun doit le faire (à l'exception des critiques anglais encore au cocon), Hitch a grandi et donné naissance à une œuvre majeure, dont l'effet ne peut se faire sentir qu'au bout d'un certain temps : Hitch demeure l'un des quelques rares vrais pionniers.

Marnie est fondé — comme un thriller, ce qu'il n'est pas — sur l'effet physique. Et Hitch, dont les tendances illusionnistes s'accommodent parfaitement de la narration relativement superficielle des thrillers, continue à nous faire CROIRE que nous avons vu, plutôt qu'à nous faire effectivement VOIR. Si les trames à énigmes et les fins ouvertes sont acceptables dans un thriller, c'est qu'elles y reposent sur une expérience de l'effroi physique. On garde le souvenir d'une sensation, plutôt que des détails qui l'incarnent. Avec une œuvre aussi complexe que *Marnie*, ce processus ne se vérifie pas complètement. Son principe est basé sur une théorie psychologique relativement simple du traumatisme chez l'enfant, impliquant que la confrontation radicale du sujet et de son problème doit automatiquement éliminer celui-ci. Or, le film est construit de telle façon que la révélation des détails du traumatisme en question alimente le mystère et nourrit la tension finale. La phobie de Marnie est ainsi une boîte de Pandore, en plus raffiné. Mais au moment où le dévoilement de cette phobie va nous satisfaire, il semble bien que son effet rétroactif soit de rejeter dans l'insignifiance la cause même de celle-ci. Marnie elle-même est trop intelligente, trop consciente d'elle-même, trop raffinée pour se trouver liée, possédée, par une chose en définitive si simple. Ainsi, à la réflexion, le principe de *Marnie* est insuffisant en regard des élaborations que Hitch développe circulairement à partir de son centre. Mais, sur le moment, on est fasciné.

Comme toujours, Hitchcock a effectué un travail souterrain débouchant sur une simplicité qui semble rejoindre l'improvisation. Le moindre détail est là dans un but bien défini, et si des enfants chantent dans la rue : « Maman, maman — C'est ton enfant — Il n'est pas bien — Cours au médecin », cela ajoute une note macabre et mystérieuse, et en dit sur Marnie plus que nous n'en savions jusque-là.



Allan Dwan : *Enchanted Island.*

Le personnage de Tippi Hedren est complètement différent de celui qu'elle incarnait dans *Les Oiseaux* : elle se révèle comme une actrice magistrale (somme de toutes les héroïnes hitchcockiennes), qui occupe admirablement l'espace austère et réfrigérant qu'Hitch l'a chargée d'habiter. Quant à Sean Connery (bien meilleur et plus nuancé que dans les James Bond), il étudie les mœurs des animaux, ajoute Tippi à sa collection (peut-être est-il une incarnation d'Hitch) et aime, avec une sombre délectation, un objet qui ne lui rendra jamais la pareille. Il ne se sent en sécurité que là où l'amour est absent. Il y a aussi une mère sournoise, enveloppante, qui s'inscrit à la suite de celles de *Psycho* et des *Oiseaux*, ce qui nous rappelle que l'un des rares pères qui ait quelque existence dans l'œuvre de Hitchcock était responsable de la mort de son fils : le petit garçon, tué par la bombe de *Sabotage*.

Et, plus que dans tout autre film de Hitchcock, les aberrations sexuelles abondent dans *Marnie*. Une telle somme de maladies mentales nous fait soudain prendre conscience que Hitch — désormais le plus libre de tous les réalisateurs — doit être l'un des auteurs les plus complexes et les plus torturés du cinéma. Il suffit de jeter un regard sur tout ce que son œuvre comporte d'homosexualité, complexes d'Œdipe, incestes, vices, meurtres, matricides, violences et cruautés diverses, masqués sous les falbalas de l'humour ou de la gaieté, pour se demander en fin de compte à quel point son image est exacte, qui nous le représente en vieil oncle gâteau contant de passionnantes histoires à un auditoire de petits-neveux, et pour comprendre à quel point il use de ces moyens pour exorciser ses démons intimes et amener son public à la délivrance cathartique.

L'un des officiels du British Film Institute déclara qu'il espérait bien que *Three Hostages* serait un retour au « bon vieux temps des années 30 ». Ceci pour indiquer à quel point Hitch est mal compris, combien *Marnie* creuse le fossé, et où le chemin écarté qu'il emprunte le conduit.

Love With the Proper Stranger doit une grande part de son succès à ses acteurs Steve McQueen et Natalie Wood, deux personnages parmi les plus réconfortants du cinéma actuel. Mais, de façon indirecte, leur réunion nous permet de découvrir que Robert Mulligan — auteur sans crédit — pourra peut-être un jour être quelqu'un. La plupart de ses films pêchaient par quelque côté, mais, dans ce cas précis, son style télévision devient essentielle-

ment cinématographique. A la différence de Frankenheimer, Mulligan a compris qu'il est superflu de faire continuellement bouger la caméra pour prouver qu'on fait du cinéma, et c'est à une technique très efficace du montage qu'il confie le soin de rendre les fluctuations des rapports Wood - McQueen. Tout est exprimé par des regards, clins d'yeux, légers sourires, ricanements et silences pleins de larmes, et les deux personnages, sauf quand leurs rapports le nécessitent, sont rarement vus ensemble dans le champ : méthode qui suggère l'élément douloureux lié aux tâtonnements de leur approche. Nous nous attachons personnellement à ces gens sympathiques et vrais, nous réagissons comme eux à leurs aventures, d'autant que Mulligan nous fait connaître McQueen et Natalie Wood d'une façon presque intime, qui constitue un des grands charmes du film. Si vous n'aimez pas Steve et Natalie, si vous n'aimez pas le rire et les larmes, si vous n'aimez pas voir l'amour triompher et vous sentir heureux avec ceux qui aiment, alors vous n'êtes pas l'étranger qui convient.

Enchanted Island n'est pas exactement un nouveau film puisqu'il date de 1958, mais on vient seulement de le distribuer ici, et il mérite l'attention. C'est un des Allan Dwan les plus lyriques et les plus émouvants. Le film, basé sur le « Typee » de Melville, ne conserve du roman que la trame, le thème ayant été légèrement modifié : aussi, étant donné ce que l'auteur y met de vision personnelle, pourrait-on aussi bien l'appeler « L'Ile enchantée d'Allan ».

Comme Walsh et Ford, Dwan est l'un des derniers réalisateurs américains en exercice qui ait vécu les principales étapes du développement du cinéma depuis l'époque des primitifs. Il est lui-même un primitif, mais, comme Walsh, du type romantique. La société moderne le concerne peu, à moins qu'il ne la discute dans son langage propre, et bien peu parmi ses films sont situés dans un contexte à la fois moderne et réaliste. La société est soit exotique, soit étrangère, à moins qu'elle ne soit constituée d'individualités romantiques. *Slightly Scarlet* et *Most Dangerous Man Alive* sont ses deux seules œuvres relativement récentes qui soient situées dans le monde contemporain, et elles sont peuplées de gangsters ou de parias.

Un des éléments qui frappent le plus dans le monde de Dwan, c'est le manque d'égards vis-à-vis de la loi. Il semble que pour lui Nature et Destin soient beaucoup plus importants et, depuis *Robin Hood* et *Tide of Empire*, les exemples abondent où une action individuelle est épaulée par le Destin contre l'incapacité ou la malfaisance de la loi humaine. Dans *Enchanted Island*, le héros (Dana Andrews), qui fuit la réalité dans l'idyllique société d'une île des mers du Sud, est contraint au plus angoissant des choix. Il épouse une merveilleuse fille de la tribu des Typee (Jane Powell), et ils sont parfaitement heureux. Mais elle enfreint une des lois de son peuple en essayant de la lui faire comprendre, et le couple est forcé de s'enfuir. S'ils retournent vers la tribu, la mort les guette; s'ils rejoignent le monde d'Andrews, elle risque d'être malheureuse. Ainsi les deux sociétés sont-elles exclues, et Andrews entame une course vers l'inconnu pour tenter de vivre une vie complètement nouvelle, à leur façon à eux, et sous les auspices de la loi naturelle.

Cet esprit de liberté et de décision individuelle, face aux forces élémentaires de la vie, opère dans un no man's land où les lois sont naturelles ou divines, mais dépendent d'un ordre supérieur, et rien ne l'exprime mieux que cette très jolie scène où, après leur mariage, Jane, sur le bateau qui les emmène, juchée sur la proue, dénude son corps à la brise qui la caresse, à la nature qui bénit leur union.

Dwan avait 73 ans quand il réalisa ce film, où il fait preuve de la même sérénité qui devient maintenant celle d'un Walsh. De plus, il délaisse la technique parfois flamboyante dont il usa par le passé, au profit d'une approche plus simple et plus directe. Dwan est l'un des artistes américains les plus tendres et les plus humains, et qui comprend les besoins et les passions de l'homme — non seulement de l'homme d'aujourd'hui, mais de l'homme éternel. Et c'est pourquoi on maintiendra et vénérera son souvenir longtemps après que bien des Américains d'aujourd'hui seront oubliés.

Cependant la tragédie a frappé en Irlande, où John Ford, gravement malade, a dû abandonner le tournage de *Young Cassidy*. Jack Cardiff a pris le relais, et il est improbable que Ford lui-même puisse tourner davantage que les vingt minutes de film qu'on lui doit déjà, improbable que ce film mérite jamais de devenir le *Young Cassidy* de Ford. On pressent que *Cheyenne Autumn* sera le dernier western qui viendra compléter la recherche de l'Ouest perdu du Vieil Homme, et ce serait une double tragédie s'il était dans l'incapacité de donner une dernière illustration de son Irlande bien-aimée et de son peuple.

La seule lueur qui vienne éclairer cette triste aventure est le tournage parallèle, par les frères Maysles, d'un film montrant Ford au travail. Siobhann O'Casey (la fille de l'écrivain) fut également dans le coup, de sorte que le résultat sera probablement très personnel et, sur plusieurs plans, profondément fascinant.

Chris WICKING.

P. S. — La disette de bons films projetés répond à la disette de bons films produits. Que signaler parmi ce qui se fait ? Rien, sinon peut-être *Repulsion*, pour lequel le producteur Gene Gutowski a fait appel à Roman Polanski. Mais ce n'est qu'un projet (avec, pour l'interprétation, Catherine Deneuve, Ian Hendry, James Fox et Yvonne Furneaux).

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

IMAMURA

Les CAHIERS suivent de près la carrière de Shohei Imamura, auteur comme on sait de *Cochons et cuirassés* (ou, traduits en français, *Filles et gangsters*, cf. n° 146) et de *La Femme insecte* (cf. n° 158). Voici donc, en deux mots, le sujet de son dernier film, *Akai satsui* : une femme, violée par un voleur, ne dépose pas plainte auprès de la police; l'apprenant, celui-ci revient de temps à autre, et devient enfin son amant. Opérateur : Masahisa Himeda (opérateur habituel d'Imamura); interprètes : deux des acteurs de *La Femme insecte*, Masumi Harukawa et Shigeru Tsuyuguchi.

ROBERTE

C'est dans un appartement de la rue du Canivet, habité de fantasmes et de livres (les lecteurs de la trilogie klossowskienne y pourraient circuler sans trop d'encombres; une porte entrebaîllée y laisse parfois entrevoir le charme noir de quelque Balthus) que notre ami F. W. tournait, voici un mois, sans script mais livre en main, un extrait du Journal d'Octave, tiré de « La Révocation de l'Edit de Nantes » : la visite de l'employé de banque (pp. 38 à 49). Ce dernier ayant succombé aux charmes de Roberte, Octave le provoque (au sujet de « la Belle Versaillaise »). Le valet Justin, qu'on voit ici relevant son maître, interrompt le pugilat, tandis que Roberte entraîne « le mollusque » dans un cabinet contigu (à suivre...).

Le mollusque : A.-S. L. Roberte : Mme Klossowski. Octave : Pierre Klossowski. Justin : Claude Ollier. — J.-A. F.

PULA

Atout majeur de Pula : les superbes arènes construites par Vespasien, et que le temps a épargnées; merveilleux « instrument » où le public est roi, puisqu'on y peut recevoir jusqu'à quatorze mille personnes — sans compter les resquilleurs. Intérêt : bilan du cinéma yougoslave contemporain.



Il y avait, parfois, deux longs métrages, précédés d'un ou deux courts métrages. Le meilleur de ceux-ci est, sans conteste, *Les Pluies de mon pays*, de Milenko Strbac : c'est un documentaire qui met en question, avec fièvre, le documentaire. Une équipe de reporters d'actualités reprend des bandes tournées dix ans plus tôt pour tenter de leur donner un prolongement, retourne sur les lieux, retrouve les personnages (ou leurs descendants) et s'aperçoit que le documentaire ne peut être une illustration impartiale : puisqu'il faut toujours choisir parmi les détails, et donner une direction au commentaire. « On n'a pas montré la vérité derrière les images ! » se plaignent-ils. Et ils tentent d'en montrer une autre, plusieurs autres. Par sa recherche de l'objectivité, sa sincérité, sa nervosité, ce film évoque Resnais et Marker.

Quant aux longs métrages : *Pravo Stanje Stvari* (*La Vérité des choses*), de Vladan Slijepcevic traite du divorce dans la vie moderne — mais en juxtaposant interviewes brutes (à la manière de *Hitler, connais pas*) et traitement romancé de quelques « cas ». Ce qui ne profite ni au Cinéma-Vérité, ni au cinéma romanesque : insatisfaction sournoise que renforce le parti d'imputer uniquement ces divorces à des tromperies et couchages, en ignorant le divorce « moral ». Reste une direction d'acteurs assez libre.

Covek Iz Hrastove Sume (*L'Homme de la chêneraie*) est le premier film de Mica Popovic, peintre professionnel et amateur de littérature. Or, cette histoire d'homme des bois, dont on se sert pour tuer alors qu'il est prêt à aimer, évite le folklore comme l'esthétisme; on y trouve une connaissance intime de la nature, une poésie sourde, de la force et de la pudeur. Surtout, l'intégrité de Popovic à l'égard de ses personnages n'empêche pas un humour sardonique, qui donne de la hauteur à l'anecdote.

Lito Vilovito (*L'Eté effervescent*), d'Obrad Gluscevic, est une comédie de mœurs sur une bande de jeunes garçons attendant, pour « vivre », le retour de l'été et des belles étrangères; par la bonhomie, le charme, les personnages dessinés en légers croquis, ce pourrait être un film italien. J'ai moins aimé *Sluzbeni Polozaj* (*Position officielle*), de Fadil Hadzic, qui traite des problèmes que pose une usine de confection de lingerie féminine dont le rendement n'est pas ce qu'il devrait être — parce que le directeur est un coureur de jupons ! La photo, le montage, l'interprétation sont délibérément archaïques. Il a, néanmoins, remporté le Prix du meilleur film de l'année.

Or, la même soirée, était projeté *Izdajnik* (*Le Traître*), de Kokan Rakonjac. C'est l'histoire d'un franc-tireur qui, arrêté, torturé, a une seconde de défaillance et trahit irrémédiablement. Rejeté par ses anciens amis, ses complices, sa mère, sa maîtresse, la souffrance le pousse à s'enfoncer dans la lâcheté, à ajouter le mal au mal. On pense à l'œuvre de Losey, où l'anecdote policière débouche irrésistiblement sur la métaphysique. Voilà un film de festival, qui heurte, qui a quelque chose à dire, et qui le dit avec efficacité. Et Danilo Stojkovic, le traître, avec son physique très particulier d'animal sauvage, s'impose comme le fit Peter Lorre dans le premier *M*. Preuve que le film dérangeait; il fut sifflé... — G. G.

LA GUERRE DE TRENTE ANS

Lettre du front. — Une nouvelle bataille de cette guerre que les metteurs en scène américains livrent depuis trente ans à la Coalition des puissances d'argent, se poursuit cet automne avec âpreté, après plus de cinq mois d'escarmouches, de manœuvres stratégiques, de combats d'usure et de renforcements des premières lignes. En faire un compte rendu qui ne risque pas d'être démenti par les événements d'ici que soit séchée l'encre de l'imprimeur est difficile (à quand les Cahiers quotidiens ?), mais, au risque d'être en retard sur le bulletin de victoire ou l'annonce, hélas, de la défaite, essayons pourtant de résumer le conflit.

Les deux adversaires sont connus : à ma gauche, la Directors Guild of America (DGA) représente l'armée de libération ; à ma droite, l'Association of Motion Picture and Television Producers (AMPTP) la tyrannie. Les hostilités débutèrent le 23 avril.

A cette date, la DGA présenta aux producteurs un projet d'accord syndical couvrant les trois prochaines années. La charge explosive de ce projet était la revendication de ce que « Variety », dans son langage argotique coutumier, appela aussitôt « les droits de l'homme », soit un paragraphe de cet accord visant à garantir, et même élargir, les droits artistiques des cinéastes sur leurs films.

L'ouverture sur ce front n'avait pas été effectuée sans préparation : depuis plus de six mois, les metteurs en scène avaient préparé leur « charte » en sous-comités, qui se réunirent tous les samedis à la forteresse du Boulevard du Crépuscule ; les réunions se tenaient le matin, mais débordèrent vite sur l'après-midi, et ce n'était pas, ce printemps, spectacle inusité de voir Wilder, Stevens, McCarey, Kulik, Ford, Milestone, Mulligan, Aldrich, d'autres encore, qui poursuivaient des débats agités, à trois ou quatre heures de l'après-midi, sur le trottoir et le terrain de stationnement.

Les « activistes » de ces sous-comités étaient le plus souvent les plus jeunes cinéastes, qui s'appuyaient eux-mêmes sur un bataillon d'avocats spécialisés dans l'art du « fine print », c'est-à-dire celui de trouver la faille dans les sous-paragraphes et codicilles imprimés en caractères minuscules au bas des contrats.

En même temps, la DGA tentait une fusion avec la Screen Directors International Guild, association professionnelle groupant quelque trois cents réalisateurs ou assistants de TV à New York. Mais cette coalition échoua, les new-yorkais pensant, à tort ou à raison, que



Kokan Rakonjac : *Izdajnik.*

la DGA était le grand méchant loup qui ne pourrait s'empêcher de manger la bergère. L'échec fit à la cause un tort considérable, surtout quand les new-yorkais décidèrent de rendre publique la correspondance échangée entre les deux associations, ce qui permit à « Variety » de faire état des tiraillements internes du camp de la liberté.

Les négociations, ouvertes trois jours après la présentation du projet aux producteurs, se poursuivirent hebdomadairement, si ce n'est quotidiennement, de la fin avril jusqu'au 20 août, date à laquelle s'évanouit tout espoir d'accord ou de compromis. L'impasse venait toujours des droits de l'homme.

Selon des sources bien informées (et c'est le cas de le dire, puisque les négociations se poursuivent à huis clos), le point crucial de ces « droits de l'homme » serait la liberté du réalisateur de télévision. Les metteurs en scène de téléfilms n'ont actuellement aucun droit de regard sur le montage. Or, l'argument de la DGA est assez simple : si quelqu'un est qualifié pour mettre en scène un téléfilm, il l'est aussi pour le monter ; à quoi objectent les producteurs que certains réalisateurs ont ainsi bousillé leurs émissions ; et la DGA répond : « licenciez les », faisant la preuve de sa volonté d'auto-discipline et d'une plus grande sévérité pour le standard professionnel de ses membres.

Les cinéastes ont, eux, depuis dix ans, le droit de monter le premier « bout à bout » de leurs films, mais, là encore, la DGA estime qu'un metteur en scène risque de se faire rouler, et le projet d'accord collectif prévoit une garantie juridique beaucoup plus précise de ces droits au montage.

Toute cette question se complique du fait que plusieurs membres de la DGA sont, aussi, producteurs de leurs téléfilms, et que d'autres (et les plus grands) sont co-producteurs de leurs derniers films (de cinéma). Situation qui rend le front très flou, et brouille les cartes des cinéastes comme elles ne l'ont encore jamais été depuis la timide création, il y a trente ans, de la première association professionnelle. — A. M.

Ce petit journal a été rédigé par Jean-André Fieschi, Gilbert Guez et Axel Madsen.

LE CONSEIL DES DIX

CÔTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Michel Aubriant	Jean-Louis Bory	Albert Cervoni	Jean Collet	Michel Delahaye	Jean Douchet	Jean-André Fieschi	Pierre Kast	Jean Narboni	Jacques Rivette
Man's Favorite Sport? (H. Hawks)	★★	★★★	★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★
A Distant Trumpet (R. Walsh)	★★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
La Dérive (P. Delsol)	★★	●	★★	★★★	★★★	★★	★★	★★		★★
La Plage du désir (R. Guerra)	★★		★		★★		★★	★★	★★	★★
Henry Orient (G.R. Hill)	★	★	●		★★★	★	★★★	★★		★★
Les Plus belles escroqueries	★	★	★	★★		★★	★★	★		★★
One Potato (L. Peerce)	●	★	★	★	★	★		★★		★
L'Ennui (D. Damiani)	●	●	●	★★	★	★	★			★
La Grande Muraille (S. Tanaka)	●		★			★				
Echappement libre (J. Becker)			★★		●	●	●	●	●	★
Requiem pour un caïd (M. Cloche)	★		●							
Amitiés particulières (J. Delannoy)	●	★	★★	●	●	●		★	●	
Wild and Wonderful (M. Anderson)	●					★				●
Topkapi (J. Dassin)		●	★		●	★	●		●	●
Le Repas des fauves (Christian-Jaque)	★	●	●			●		●		●
Nightmare (F. Francis)							●			●
Le Gang descend (G. Oswald)			●		●					
L'Autre Femme (F. Villiers)	●		●						●	
Relaxe-toi chérie (J. Boyer)	●		●							
Les Yeux cernés (R. Hossein)		●		●			●			●

LES FILMS



La prochaine Polaire

BANDE A PART, film français de JEAN-LUC GODARD. *Scénario* : Jean-Luc Godard, d'après le roman « Fool's Gold » de Dolores et B. Hitchens. *Images* : Raoul Coutard. *Musique* : Michel Legrand. *Montage* : Agnès Guillemot. *Interprétation* : Anna Karina, Claude Brasseur, Sami Frey, Louisa Colpeyn, Ernest Menzer, Chantal Darget, Danièle Girard, Michèle Seghers, Georges Staquet. *Production* : Anouchka Films - Orsay Films, 1964. *Distribution* : Columbia.

Il y a environ quarante ans, et je ne veux pas dire par là qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, mais simplement qu'il y a de vieilles querelles qui mettent du temps à se vider, des chroniqueurs bien installés dans les rez-de-chaussée de quelques quotidiens respectables, et qui faisaient leurs délices du théâtre bien théâtral de Porto-Riche, ou, peut-être, de François de Curel, inventèrent un monstre, et le chargèrent, toutes barbes au vent. C'était le « théâtre littéraire », qui devait devenir, en gros, celui de Giraudoux. Les amateurs du boulevard, étrangement prêts à une Saint-Barthélémy, disaient qu'ils s'ennuyaient, d'autres parlaient de pédantisme et de prétention, tous se retrouvaient pour accuser de terrorisme intellectuel les défenseurs de ce théâtre. Je pensais à ces tempêtes dans une cuvette en lisant quelques textes sur le dernier film de Jean-Luc Godard, et en admirant cette rude logique qui conduit à accuser les autres de terrorisme en le pratiquant soi-même. Il y a quelques mois déjà, quand on montrait à Paris « Le Vicaire », j'avais admiré la sûreté de soi naïve qui conduisait certains à dire : « Je me suis ennuyé », au lieu d'avoir le courage, et les arguments, pour écrire tout bêtement : « Je trouve ceci mauvais, et voici pourquoi. » Comme si la mesure universelle de l'ennui avait pour étalon un Gautier ou un Chazal en platine déposé au pavillon de Sèvres. Passons sur ces coups bas.

Godard, d'une certaine façon, fait toujours le même film. Ou, pour emprunter une image à Henry James, disons qu'on voit lentement et sûrement apparaître, de film en film, le motif dans la tapisserie. Les mêmes, qui lui en font reproche, pousseraient des hurlements de triomphe s'il changeait. Comme on aimerait découvrir, sinon le même motif dans la tapisserie, du moins une logique interne dans le cours, éventuellement serein, d'une pensée critique, et comprendre pourquoi, et comment, le lendemain d'un éreintement de Godard, légitime si on l'argumente, la même plume devient délirante, ou seulement indulgente, devant une plate connerie commerciale. Godard dérange, il le sait mieux que personne, il s'en sert, et c'est de bonne défense.

***

Bien que très amateur de littérature policière, et grand consommateur, je n'ai pas lu le roman d'où est sorti *Bande à part*. Je ne crois pas beaucoup aux étiquettes, et je serais bien incapable de dire si Godard a fait un film « policier ». Je ne crois pas non plus à une quelconque hiérarchie des genres, et je n'aurais pas de racisme intellectuel devant un film d'énigme, de suspense ou d'action. Sans même mentionner les dizaines d'exemples qui me viennent à l'esprit. Simplement, dans *Bande à part*, je n'ai suivi que distraitement le fil de l'intrigue, qui ne me semble pas l'essentiel.

On pourrait sûrement, et j'aimerais qu'un spécialiste le fît, étudier les mécanismes particuliers de l'adaptation dans le cadre du film policier. Si l'on regarde attentivement la manière utilisée par les adaptateurs de la série James Bond, et comment ils ont poussé au délire, voire à la magie, une matière assez inerte, où Fleming pataugeait dans l'antisoviétisme éculé (j'imagine le rire homérique des spécialistes devant sa peinture du Smersh, résurgence de la vieille Guépéou), on voit que le point de départ peut être oublié. Telle adaptation de Dashiel Hammett, *Le Faucon maltais*, par exemple, joue au contraire sur une discipline austère, une rigoureuse fidélité. Bref, question d'espèce. Et, selon les cas, l'intrigue, et son déroulement, sa progression, devient ou non l'essentiel.

Dans *Bande à part*, malgré une raide marche vers la conclusion tragique, je ne pense pas que la mécanique soit au premier plan. Si je devais résumer en une phrase ce que me laisse le film, je dirais : le cheminement difficile de l'amour dans des consciences obscures. Ce serait le mal du siècle, incarné dans un trio pathétique, et apparaissant en pleine lumière dans cette danse rituelle et tribale, incroyable morceau de virtuosité, et dont le charme persiste avec vigueur dans le souvenir. Je n'ai jamais autant saisi le mystère du comportement de la génération ici minutieusement décrite, que dans ces figures triplement solitaires, raffinées mais spontanées, bonheur d'un sociologue de bonne volonté qui quitterait ses fiches pour regarder. Edgar Morin écoute avec une attention passionnée des heures d'émissions matinales radiophoniques de chansons, à la poursuite du secret caché, qui expliquerait leur audience et leur puissance. Dans cette seule séquence, je veux dire dans ce seul plan, il me semble que, tout à coup, ce secret est montré fugitivement, comme passe fugitivement le Graal sous les yeux ébahis du chevalier qui l'avait si rudement cherché. Bien. Mais je n'aimerais pas qu'on crût au seul intérêt sociologique d'un film si riche et si divers, que je ne suis pas loin de trouver le plus significatif de Godard. L'entomologie d'une génération est bien là — mais comme par inadvertance, de surcroît, comme une prime délicieuse accordée en supplément.

***

Il y a d'abord eu *Rebelle sans cause*. Il n'y a toujours pas de cause, lisez donc les journaux, et les chemins de la rébellion sont de plus en plus difficiles à discerner. Il me semble que c'est ce qui est dit, et clairement montré, non comme thèse, comme exemple ou comme leçon, mais comme constat, comme fiche anthropométrique. Le mal du siècle est éclairé sous une autre face. On voit bien que Brasseur se lance dans l'action, et violente, comme un enfant siffle en traversant une forêt téné-



Jean-Luc Godard : *Bande à part* (Anna Karina, Claude Brasseur, Sami Frey).

breuse, pour se donner du courage. Plus qu'un acte gratuit renouvelé de celui de Lafcadio, c'est une sorte de réaction profonde, une réponse irrésistible aux irrésistibles pressions physiques et morales du monde extérieur, tel qu'il est donné. Epictète divise en deux toutes les choses, ce qui dépend de nous, et ce qui ne dépend pas de nous. L'action, le passage à l'action auquel se décide frénétiquement Brasseur, est une volonté puissante et vitale d'étendre le champ de ce qui dépend de nous. Il se moque pas mal de ce matelas de billets.

Semblablement Polanski, avec d'autres moyens, moins de charme, de spontanéité ou de grâce, essaie de montrer la même chose dans *Les Escroqueries*, où l'acte gratuit, l'irrésistible coup de tête, passe sur la lame d'un microscope cinématographique.

Il est sans doute vrai que le comportement de cette génération est indéchiffrable. Il est universel. Le rock et le mod de la plage de Brighton rejoint le hooligan. Il y aurait — il y a — une grande hypocrisie à rejeter sur l'auteur qui le montre la responsabilité de son existence. Toutes les variétés de puritanisme, le calviniste, le papiste ou le stalinien, s'unissent pour transférer sur celui qui montre le blâme révulsé qu'on porte sur la chose montrée. Curieuse prestidigitation mentale, souvent accompagnée, à l'exemple du vieux crétin réactionnaire Juvénal, d'une exaltation gâteuse des vertus supposées et mythiques des vertueux ancêtres, mais tout ceci n'est que hargne et grogne, comme le dit un célèbre latiniste. Jeanson condamne avec délices masochistes les vices, les tares et les lâchetés de la bourgeoisie sous l'occupation, nous refilant la même fausse monnaie que s'il en exaltait les vertus dialectiquement inverses. Godard montre. Belle différence. C'est aussi qu'il aime et, au sens littéral, compatit sans juger.

***

Une tendresse cachée pour ses personnages, oui, sûrement. Et qui va de pair avec la litote, l'ellipse, qu'on rencontre toujours. Paradoxalement, et dissimulées comme toujours, ce qui semble la démarche même de Godard, derrière un étirement de certaines scènes, qui fait crier à la provo-

cation, comme on l'a bien vu avec les cartes postales des *Carabiniers*. C'est peut-être seulement qu'il y a temps pour tout. Et, pour rester dans les sentences, disons que c'est différemment que valent les choses.

Cette tendresse, finalement évidence, on la reconnaît. C'est sans doute une clé de plus. C'est celle de Queneau. Celle qu'il a pour Lehameau dans « Un rude hiver », pour Pierrot, pour le nain du « Chiendent ».

Huston, sans Conrad, avait fait d'*African Queen* un film fidèle à Joseph Conrad, bien plus fidèle que les adaptations bancales du vrai Conrad. Voici, sans Queneau, le film le plus fidèle au ton, au charme irremplaçable de Raymond Queneau. Sans doute suis-je partial. Je ne tiens pas seulement Raymond Queneau pour le plus grand écrivain français vivant, mais qu'est-ce qu'une opinion. Surtout pour *le plus merveilleux miroir du tragique* burlesque, du baroque quotidien, du drame si comique de cette époque brouillée. Bien sûr, le retrouvant, quelle joie.

Ceci est clairement dit, d'ailleurs. La recherche *d'Odile est comme un maître* mot dans la jungle, un mot de passe dans la truanderie.

Ces banlieues laides et belles, vous les reconnaissez, ce sont celles du « Chiendent », de « Pierrot mon ami », de « Loin de Rueil ». Cette brume, cette grisaille, cette pluie, c'est Le Havre d' « Un rude hiver ». Au fait, dira-t-on, si vous aimez Queneau, lisez-le. Mais Godard ? Je n'aime *naturellement pas Bande à part* en tant que meilleure visite du musée Queneau. Disons qu'un ton, un charme, une émotion pathétique et rieuse, qui m'enchantent, je les retrouve ici, et qu'elles me touchent autant que dans leur expression littéraire.

Un langage aussi. On se souvient du français parlé de Queneau, qui fait apparaître sous le français d'aujourd'hui (l'écrit, l'imprimé) une nouvelle langue, comme le français apparaissait sous le vieux français, et celui-ci sous le latin. Voici un film en français parlé. La construction, la grammaire, le vocabulaire y sont d'une nouvelle langue, qui cohabite avec la nôtre. *Nous sommes habitués : nous vivons déjà* avec deux morales, deux logiques, deux mécaniques même, sans parler des géométries. Ce n'est pas seulement dans l'emploi du calembour ou du baroque verbal que la langue de Godard rejoint la langue de Queneau, mais, plus profondément, dans l'emploi systématique de la langue de demain, qu'utilise sans le savoir, comme M. Jourdain la prose, toute une génération. Et après tout, les quelques bonheurs d'expression de cet autre Jourdain, le professeur Audiard, d'où sortent-ils ?

***

C'est surtout une histoire d'amour. Comme l'était *Une femme est une femme* ou *Le Mépris*, mélangée de tragédie et de morale, écartelée, brisée par les schémas et les leçons fournies par les idéologies encore au pouvoir, et leur moyen d'expression le plus puissant, les magazines.

Elle est d'une folle gaieté. A l'image même de l'entrain du récit. On le voit bien dans la traversée record du musée du Louvre, dans les explosions de rire, l'homme qui marchait comme ça, ou la famille de Brasseur. Mais marquée par la tragédie. Ils ne pouvaient vivre que dans un précaire équilibre, entre la parade, la complicité, la tendresse, le cirque, le jeu, bref, à trois, et ils ne seront que deux. En ceci la double exposition de la *mort* de Brasseur, celle qui est mimée et celle qui est vécue, prend tout son sens. Nous sommes avertis, prévenus, exactement de la même façon qu'on *sait* bien que Tite n'épousera pas Bérénice, qu'on n'ira pas diner chez les Tristan, et qu'Œdipe est foutu, au départ. Equilibre qui est aussi *celui de la qualité lunaire, subtile et dense* des deux acteurs, la timidité close de Sami Frey pesant le poids exact de la timidité ouverte de Claude Brasseur. Ce mélange savant de gaieté stridente et d'entrain tragique n'aura peut-être jamais trouvé de plus touchante et émouvante personnification qu'en Anna Karina, si sublimement belle. Elle est la résolution de l'équation, l'accord qui suit la dissonance.

***

Beaucoup de générations ont eu plaisir à *s'avouer « perdues » depuis* celle de Hemingway et de Fitzgerald. Je crois que c'est un mauvais mot pour celle qu'on voit ici, pathétiquement montrée, fraternellement accompagnée dans son labyrinthe.

La future polaire des hommes qui vivront dans quelques dizaines de milliers de siècles, est aujourd'hui même dans la constellation de la Lyre. Faute de pouvoir l'attendre, les astronomes peuvent déjà la désigner. Les morales, les cadres sentimentaux, les idéologies, les mythologies, et en premier lieu la chrétienne, devraient prendre exemple sur les civilisations de Valéry et connaître qu'elles sont mortelles. Allons, un petit effort, et disons : moribondes. Voici qu'on connaît nettement qu'il n'est ni juste, ni agréable, ni même utile de vivre dans le tome précédent du manuel d'histoire de Mallet et Isaac. Se sert-on même de celui-là ?

Odile et ses deux garçons, s'ils regardaient en l'air, régleraient leurs courses *errantes sur la prochaine polaire*. Mais il n'y a pas d'astronome pour ces choses-là. Au moins Godard nous propose-t-il un télescope.

Pierre KAST.

L'île au trésor

Bande à part nous saisit par un accent encore inouï qui est de profonde tristesse, et auquel même *Les Carabiniers* échappaient par leur vertu corrosive. *Le Mépris* plus encore, où l'omniprésence du cinéma surmontait le désaccord essentiel. Mais Odile n'aime pas le cinéma, elle n'aime que la nature, comme « l'étranger » baudelairien « les merveilleux nuages ». Alors le cinéma disparaît d'une nature belle et mélancolique (n'en restent autour des personnages que quelques souvenirs), alors le metteur en scène s'efface, laissant les événements aller leur train, tandis que, témoin privilégié, l'auteur les commente. Reste le réel, aussi dense qu'à l'état brut, qui plutôt qu'à voir et à comprendre, nous est donné à vivre et nous fait peur.

Fidèle à la vocation du cinéma, Godard s'est toujours attaché à l'enregistrement d'un présent qu'il mettait en demeure de signifier. Certains instants de grâce éclairaient l'obscurité quotidienne. Mais il ne subsiste ici de la danse de *Vivre sa vie* que le regard nostalgique que pose Anna Karina sur les joueurs de billard. Souvent la beauté naît au cinéma du bruit et de l'agitation couvrant un sens qui se cherche en des instants de révélation. Mais Godard en confie ici le soin au commentaire, lecture d'événements qui d'eux-mêmes parlent peu ou, plutôt, parlent trop. Passée la trame policière, le film est une suite de situations dans lesquelles nous nous sommes déjà trouvés sans avoir su déchiffrer le fouillis de nos impressions. Refusant de nous di-vertir, c'est vers nous-mêmes que l'on nous oblige à nous tourner. D'où le ton proche de celui de Butor d'un commentaire où neutralité et distance sont chargées, comme dans « La Modification », de nous éveiller au quotidien. Or, « pour l'instant, est-il dit, le présent était donc banal ».

Banal et triste, car si les personnages sont poussés à des gestes dont ils pressentent l'échec, nous éprouvons leur malaise, avec sur eux l'avantage d'une distance qui, d'emblée, nous fait vivre la tragédie comme telle, puisque très vite Arthur mime une mort à laquelle le dénouement puis le prologue de « Roméo et Juliette » le vouent. Tragédie donc, mais classique, même si Shakespeare n'en est pas absent. Car l'équation moderne = classique n'est juste que parce que Godard la vérifie : chez lui, la crise intime ne crée pas la poésie, mais, trait classique, c'est au contraire la poésie qui crée la crise. Toutes les idées dont il part, habituel côtoyant insolite extrême, sont *d'abord* poétiques.

Plus lourd encore que le poids de la fatalité est celui de la dimension tragique que les personnages portent en eux-mêmes, tragique de leur total isolement, même s'ils ne sont jamais seuls. Odile passe en revue pronoms personnels et adjectifs possessifs et « oublie » nous et notre, elle chante « je suis bien votre pareille », mais ne fait que souligner ainsi une distance irréparable. S'explique alors que le film ne pouvait nous émouvoir en nous livrant un secret qu'il se devait de garder : celui de personnages insondables les uns pour les autres. C'est donc le commentaire qui affirme que Franz vit en dansant un moment rare, mais, sans cette intervention de l'auteur, nous ne pourrions que nous en douter, ou plutôt penser à autre chose, comme Odile. La visite d'une maison, encore une fois chez Godard inhabitée, est donc tragique, comme la proximité dans la rue et dans les cafés, comme toutes les rencontres. Car, par ces confrontations en des lieux de passage qui se sont substitués aux antichambres classiques, le temps est laissé au rapprochement de faire l'épreuve de son impossibilité. Les personnages se seront croisés sans se connaître ni rien partager, et il y aurait eu quelque indécence dans l'entreprise, et bien de la force perdue dans l'œuvre, s'ils nous avaient appris sur chacun d'entre eux ce que les uns des autres ils ignorent. D'où l'absence que nous constations de ces brusques éclairs où soudain la vérité d'un personnage apparaît à plein. Brasseur, Frey et Karina nous émeuvent parce qu'ils demeurent impénétrables comme le sont les uns aux autres Arthur, Franz et Odile. Aussi n'y a-t-il qu'un moment vraiment lyrique dans le film — lorsque l'insistance d'Odile (« je ne sais pas. Mais je ne sais pas... ») frôle l'admirable faux raccord des *Carabiniers* — et c'est pour nous dire que le sol se dérobe sous ses pieds. Cet instant excepté, le tragique commun aux images et à la vie est qu'elles sont muettes. Au décalage entre film et commentaire répond le retard de l'homme sur son propre destin. Lorsqu'il entrevoit ce qu'il a vécu, Arthur n'a que le temps de réussir sa sortie. Et si, peu après, en voiture, Franz et Odile se livrent quelque peu, c'est sans que leur visage les trahisse. C'est aussi que le commentaire est alors devenu dialogue et que, sans abandonner son ton de constat, il révèle les états d'âme et conclut.

Reste l'épilogue, bien loin en dépit des apparences d'un rêve d'évasion. Retour, bien plutôt, comme dans le poème d'Hölderlin. Car Odile et Franz, dépaysés dans la réalité quotidienne qui fut le théâtre de la tragédie, regagnent leur demeure qui



Bande à part (Anna Karina, Louisa Colpeyn).

n'est pas plus le Brésil que Paris, mais l'œuvre entier de leur créateur. C'est à *Une femme est une femme* que nous ramène la scène, au *Mépris* le commentaire. Car *le* théâtre qu'aperçoivent Odile et Franz en un instant où « rien ne décline, rien ne dégrade, rien ne déchoît » évoque moins la Grèce où, chez Queneau, accostèrent Roland et Agrostis, que l'autel déserté de Capri où une transparence toute poétique rendait visible la Grèce d'Homère, où Camille baissait la tête lorsqu'elle avait envie de pleurer, comme pour retrouver miraculeusement le geste de retrait d'Ulysse versant des larmes. Ainsi, la promesse d'un prochain film en scope couleurs est renvoi au passé autant qu'annonce d'œuvre future. C'est l'aveu réitéré d'un salut par le cinéma, manière de parer à la douleur dont nous parle le film. Celle que provoque l'insoutenable et constante énigme que pose l'Autre et qui devient désespoir dans un monde de maisons inhabitées, dans un monde du musée qu'Ernst Jünger voyait « sur la route qui mène à la fournaise », et qu'en ce sens Godard fait traverser au pas de course.

Bande à part regagne ainsi le reste de l'œuvre, mais demeure en marge, et j'aime à penser que l'oiseau dont il est question à la mort d'Arthur désigne un peu ce film qui cache modestement l'éclat de la tragédie sous la grisaille d'un épisode de feuilleton. Il n'est si beau et angoissant que parce qu'évoquant la pureté d'un *Angel Face* (et non l'imperfection qui enchantait Godard critique dans *Fallen Angel*), il n'en invite pas moins à paraphraser Georges Bataille : comment nous attarder à des films auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint ?*

C'est justement l'œuvre de Bataille que Blanchot dit être « tout à fait à part ». Situation que *Bitter Victory* occupait au cinéma et partage maintenant avec *Bande à part*. Or, il se trouve qu'à propos du chef-d'œuvre de Ray, Godard *écrivit* ici-même un beau texte qu'il me plaît de voir aujourd'hui s'appliquer intégralement à son propre film. Il y posait à la fin une question : « Comment parler d'un tel film ? »

Jacques BONTEMPS.

L'Alchimiste

IL TERRORISTA (LE TERRORISTE), film italien de GIANFRANCO DE BOSIO. *Scénario :* Gianfranco De Bosio et Luigi Squarzina. *Images :* Alfio Contini et Lamberto Caimi. *Décors :* Mischa Scandella. *Musique :* Piero Piccioni. *Montage :* Carla Colombo. *Interprétation :* Gian Maria Volontè, Philippe Leroy, Giulio Bosetti, Anouk Aimée, José Quaglio, Cesare Miceli Picardi, Tino Carraro, Carlo Bagno, Roberto Severo, Raffaella Carra. *Production :* « 22 dicembre » - Galatea - Lyre - Procinex. 1963. *Distribution :* Rank.

« Archiduc me confie qu'il a découvert sa vérité quand il a épousé la Résistance. Jusque-là, il était un acteur de sa vie, frondeur et soupçonneux. L'insincérité l'empoisonnait. Une tristesse stérile peu à peu le recouvrait. Aujourd'hui, *il aime*, il se dépense, il est engagé, il va nu, il provoque. J'apprécie beaucoup cet alchimiste. » — René Char (« Feuillets d'Hypnos »).

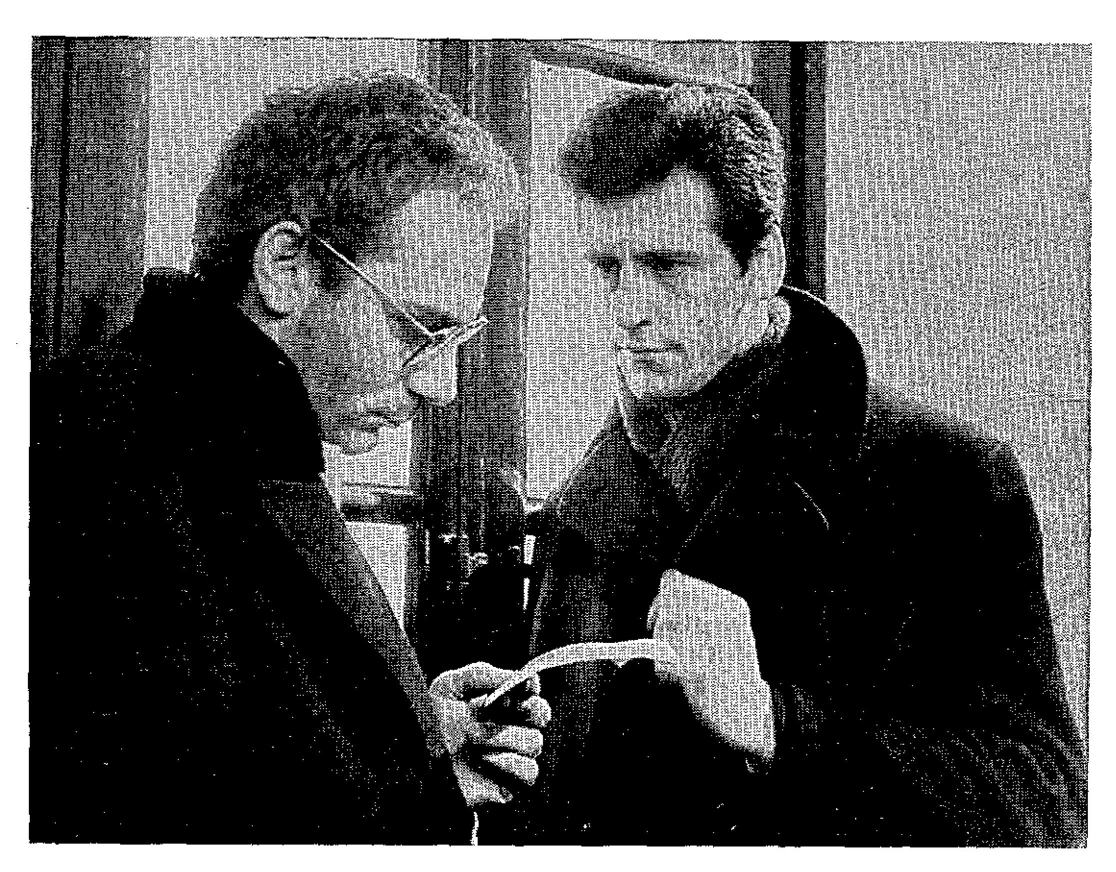
Voilà, sur un sujet classique du cinéma néo-réaliste et post néo-réaliste, un film *neuf*, par quoi il ne faut pas seulement entendre débarrassé de ce romantisme puéril et mystifiant, tributaire de la dramaturgie profondément truquée qui caractérise, par exemple, *Il gobbo* ou *Processo di Verona* de Carlo Lizzani ; y surprend, plus encore que le rejet de tout attendrissement commémoratif, la tentative d'application d'une méthode analytique qui s'attache, dans le même temps, à rendre compte d'une situation politique déterminée par l'appréhension totalitaire d'une action, de ses motivations, de sa genèse, de ses répercussions...

Il y a d'abord la Ville — Venise, fastueuse indifférente, étrangement privée des séductions latines, fantômatique sous la grisaille et la pluie, vestige d'une théâtralité improbable qui, jointe aux marais de *Païsa* comme à la plaine d'*Il grido*, compose la géographie frileuse d'une Italie nordique, inquiète, irréconciliée. Mussolini est tombé le 25 juillet 1943. Début septembre, les Allemands occupent la péninsule. La Résistance s'organise à plus vaste échelle, sous le contrôle des C.L.N. qui, jusqu'ici toujours montrés de l'extérieur, participaient au cinéma d'une sorte de folklore historique plus ou moins manichéiste : le mérite premier de De Bosio est d'en dévoiler les contradictions internes, et de structurer son film à partir des rapports entre un homme et un groupe, un groupe et une société. L'implacable dialectique de la Résistance et de la clandestinité, univers causal dont la mise en scène, fidèle et impartial décalque, s'applique à reproduire le mécanisme, est le point d'aimantation du récit dont l'économie — personnages, événements, décors — progresse en fonction de sa logique très précisément définie. *Il terrorista* répond ainsi, puisqu'il n'est pas arbitraire de parler de Brecht à propos de De Bosio (1), à cette remarque de Roland Barthes : « ...la transformation des anciens « conflits » psychologiques en contradictions historiques, soumises comme telles au pouvoir correcteur des hommes » (2). C'est assez dire que la priorité de l'acte sur la psychologie (à laquelle est substitué un schéma analytique global) n'est pas ici, comme chez nos adeptes nostalgiques des transpositions westerniennes ou thrilleriennes, une affirmation des nécessités spectaculaires ; l'action investit le récit, tantôt commandée par une réflexion préalable, tantôt en avance sur elle, guidée par le seul événement : de ce décalage essentiel procède la démarche du film et son efficacité dramatique. Comme chez Rossellini, la crédibilité immédiate de ce néo-réalisme historique est liée à la notion de contemporanéité : adhérence impassible à un présent qu'il importe peu, *dans le temps de son déroulement*, de savoir historique ; l'Histoire, c'est ce qui vient après.

Le plan, ni la séquence, n'auront donc pas de fonction sémiologique privilégiée, le sens n'étant pas contraint de se manifester dans une série de cellules autonomes, mais se dévoilant au contraire progressivement en une synthèse perpétuellement saisie en cours d'élaboration, et n'ouvrant par conséquent sur une morale qu'au plan final qui n'est pas une chute mais un relais, au sens très sportif du terme : soit encore l'aventure individuelle résorbée par le mouvement de l'Histoire, le drame effacé par l'action, seul présent *habitable*. Il faut ici noter que les personnages d'*Il terrorista* sont pour la plupart, non seulement des intellectuels, mais encore des scientifiques, la conduite rigoureuse du récit épousant parfaitement la rigueur des déterminations des faits alignés. « L'ingeniere » (Gian

(1) De Bosio, homme de théâtre tout comme son scénariste Squarzina, a monté notamment, et avec grand succès, nous dit-on, « Homme pour homme » en 1953 et « La Résistible Ascension d'Arturo Ui » en 1962, au Stabile de Turin (dont il est directeur).

(2) « Les tâches de la critique brechtienne », in « Essais critiques ».



Gianfranco De Bosio : *Il terrorista* (Gian Maria Volontè, Giulio Bosetti).

Maria Volontè) insiste auprès de son ami Ugo (Giulio Bosetti) sur la nécessité d'agir « rationnellement ». La lutte idéologique se confond avec un défi perpétuel au hasard, combat concret contre les différentes marges d'incertitude, et réductible à une méthode scientifique : « Piero », le communiste (José Quaglio), se félicite du premier attentat « d'un point de vue technique ». Et Rodolfo (Philippe Leroy) emplissant sa seringue, prend des allures d'étrange savant...

Penser, agir, deux facettes d'une même *urgence.* (« L'acte est vierge, même répété », dit René Char.) Les visages en portent l'empreinte et l'inquiétude : il faut voler du temps. Les gestes les plus mécaniques participent d'une minutie sans cesse menacée d'échec par le moindre écart. La parole elle-même, réduite à sa simple efficacité, est action. Sinon, elle est dangereuse, et on la brime : « Doucement, Alvise, l'Université n'est pas un refuge blindé ». Ou encore « l'ingeniere » empêchant le jeune Danilo (Roberto Severo) de regagner son domicile après l'attentat, par crainte de ses bavardages. La responsabilité de chacun va jusqu'au choix des mots employés : « Terrorisme ? Je ne voudrais pas de ce mot dans notre procès-verbal », proteste Smith (Tino Carraro) à la réunion du C.L.N. C'est d'ailleurs à partir et autour de cette scène, qui indique suffisamment quelques-unes des options fondamentales de De Bosio, que le film s'articule : parmi lesquelles le refus du réquisitoire au profit de l'exposé, le dépassement des vertus didactiques traditionnelles par le recours à une affirmation interrogative, décelable en chacun des jalons du récit, et participant d'un échange dialectique entre l'œuvre et son spectateur : comme dans *Banditi a Orgosolo,* c'est ici de maïeutique qu'il s'agit.

L'effacement consenti de l'auteur derrière la transparence d'un discours dont il semble moins être le moteur que le premier témoin abolit du même coup la primauté de ce qu'il est convenu d'appeler l'expression, à l'avantage d'une structuration de la matière scénique originelle en termes de significations abstraites offertes au jugement critique. Si la longue discussion du C.L.N. apparaît comme exemplaire, par sa lisibilité, de la méthode inductive choisie par De Bosio, c'est qu'elle contient en puissance tous les développements inter-subjec-

tifs du récit sans pour autant céder à une caractérisation schématique de chacun des personnages présents (le communiste « Piero » est beaucoup plus convaincant, par exemple, que celui de *Le mani sulla città*), établissant en outre sa force persuasive sur l'incarnation concrète des idées débattues : affrontements, accords, contradictions tendent bien à limiter toute déperdition d'énergie, mais révèlent aussi le caractère illusoire d'une union commandée par l'événement plutôt que librement assurée. Le film est la très lucide tentative de poser une problématique de l'action envisagée dans sa nécessité présente et sa fragilité à venir. Dès lors, si le personnage du « terroriste » donne son titre au film, ce n'est pas, on s'en doute, par le biais de quelque subite valorisation subjective, mais bien parce qu'il est le révélateur privilégié des problèmes que le drame engendre : délibérément placé sur le plan d'une « utopie » indispensable, prisonnier du mouvement qu'il a lui-même déclenché, il ne devient un héros que par la solitude essentielle qui l'exile partout ailleurs que dans l'action, vertige tour à tour contrôlé et incontrôlable.

Le parcours du récit, qui oscille entre l'explicatif et l'elliptique, gagne à l'interférence d'éléments lacunaires une intelligibilité seconde qui, débarrassée de l'exigence d'un sens littéral, ouvre sur une ambiguïté positive : la mort de l' « ingeniere », aussi totalement dépourvue de coefficient dramatique que les morts de Godard, réfute la séduction tragique en mettant l'accent sur *l'après* du discours, simplement indiqué sur le visage d'Ugo qui s'éloigne. La tragédie prend volontiers des masques plus sournois : cette bataille-là sera gagnée, quant à l'autre... C'est sans doute la grandeur de l'Alchimiste que de tenter les synthèses impossibles.

Jean-André FIESCHI.

Il terrorista.



L'art pour tous

DAVID AND LISA (DAVID ET LISA), film américain de FRANK PERRY. *Scénario :* Eleanor Perry, d'après un récit du Dr. Theodore Isaac Rubin M.D. *Images :* Leonard Hirschfield. *Décors :* Gene Callahan. *Costumes :* Anna Hill Johnstone. *Musique :* Mark Lawrence. *Montage :* Irving Oshman. *Interprétation :* Keir Dullea, Janet Margolin, Howard da Silva, Neva Patterson, Clifton James, Richard McMurray, Nancy Nutter, Matthew Anden, Coni Hudak, Jaime Sanchez, Janet Lee Parker, Karen Gorney. *Production :* Paul M. Heller - Vision Associates, 1962. *Distribution :* Carlton Film Export.

Epongées les larmes, reste à comprendre pourquoi le melon a des côtes. La merveilleuse *transparence* du film de Frank Perry, cette candeur dans le calcul millimétrique de l'émotion, devraient nous aider à pénétrer le secret d'une certaine *matière* qui, à vrai dire, fonde tout art calqué sur la vie. Rien n'est ici jeté à l'état brut, tout est tracé avec franchise et simplicité. Exactement les lignes d'une proposition.

On trouve dans *David et Lisa,* au niveau dramatique le plus dénué d'occultation et d'arrière-plan, comme élément *informatif* dans l'action la plus claire, divers champs d'examen qui ailleurs appelleraient l'exégèse. Métaphysique : David obsédé par le temps, symbole de la Mort ; sa haine des horloges ; son désir douloureux de précision, concrétisé dans *l'invention de la machine* à donner en permanence l'heure exacte. Poésie : David découvre que le seul moyen de communiquer avec Lisa est d'entrer dans son univers second ; le langage soumis aux rimes ; les diverses étapes de refus et d'acceptation pour lier le langage-rime au langage-prose. Psychanalyse : la jeune fille blottie en fœtus au creux de la statue. Génie de la mise en scène : Lisa unit pour la première fois ses deux personnalités en écrivant « Muriel-Lisa = moi » *et trace un cercle autour des trois mots.* Fantastique : la mort apportée par le contact ; le contact comme agression destructive. Etc.

Pourquoi continuer de citer des idées, toutes plus belles les unes que les autres, mais *sur lesquelles personne ne songerait* à entamer un délire interprétatif ? Les thèmes dramatiques (à commencer par le motif central, solitudes qui se mêlent et nous offrent l'une des plus belles images du concept de « couple » jamais vues à l'écran) ne laissent pas la place à une analyse ; d'emblée, ils sont transmués en émotion pure. Ce film avance, ou plutôt se propage, comme une réaction chimique. Si nous reprenons la scène où Lisa grimpe sur la statue, nous constatons que ce *gain* de vitesse préserve Frank Perry de cristalliser une abstraction.

Lorsque commence la scène, dès l'entrée au musée, le plus borné des spectateurs comprend ce qui va se passer, et commence à se montrer hostile : l'idée est simpliste, l'effet grossier, etc. Mais, pendant ce temps, Lisa s'est arrêtée devant la statue, elle la contemple, puis elle s'enhardit à la *caresser, elle escalade le socle, puis s'installe* au creux du sein et, enfin, s'endort. Chaque seconde qui passe, chaque *progrès* de l'héroïne dans l'accomplissement physique de son projet, anéantit un peu plus l'impression de primarisme. Il est évident que la scène est gagnée, car l'auteur ne pouvait pas aller plus loin. La totalité dramaturgique de l'acte supprime la moindre velléité d'interprétation.

Adoptons maintenant un point de vue opposé. Troublons cette limpidité qui fait assimiler et rejeter dans l'instant toute notion abstraite. Imaginons ce film réalisé par Hawks *ou* Walsh (pour le recouvrir d'une limpidité encore plus grande, car il serait trop facile de penser à Lang, Hitchcock ou Losey). Nous surprendrons à nouveau, mais *cette fois plus secrètes, et donc signifiantes :* l'obsession du temps, la psychanalyse, la poésie, etc. Aussitôt, le spectateur se fera tirer l'oreille. Il criera même à l'abus d'intellectualisme. Et si un sujet « normal » remplace *David et Lisa,* le refus deviendra catégorique. Dans la même proportion, les « champs occultes » auront pris la force et le poids qui leur manquent dans le film de Frank Perry.

Quelle conclusion en tirer ? Que la critique est folle ? Ou que Perry a oublié une dimension quelque part ? Ni l'une ni l'autre, quoiqu'en pensent les plaisantins. La *platitude* (c'est-à-dire l'absence de profondeur) était inhérente au sujet de *David et Lisa,* comme deux négations qui s'annulent : on ne montre pas le secret par le secret.

David et Lisa a une autre fonction. Il prouve que seule la folie est la porte d'entrée (le fameux passage du miroir) qui conduit les gens normaux dans le domaine de l'art. Elle met au rang du naturel l'indispensable décryptage. Par malheur, comme on ne trahit pas impunément un code, celui-ci devient à l'instant inutile, paralysé, *invisible* à force de présence. Que les actes « fonctionnels » renvoient, dans *David et Lisa,* à un monde imaginaire, que la vie quotidienne y prenne un sens irréel, que



Frank Perry : *David and Lisa* (Keir Dullea, Janet Margolin).

tout phénomène y soit doublé, cela n'a aucune importance aux yeux du spectateur : paradoxalement, l'aliénation justifie, l'aliénation rassure. D'ailleurs Frank Perry, s'inspirant d'un livre écrit par un psychiatre, n'a rien négligé pour faire sonner juste le moindre détail. Il n'est pas jusqu'aux rapports entre David et ses parents — cette tarte à la crème des scénaristes hollywoodiens — qui ne prennent ici une valeur exemplaire d'authenticité (cf. la scène admirable où le père de David, à l'issue d'une longue conversation, recueille dans le creux de la main, avec l'aisance acquise par une longue pratique de soumission, la cendre de sa cigarette...).

Il faut convenir que le rationalisme têtu de Perry a coupé court à toutes les échappées vers le non-A. C'est la preuve de la noblesse et du courage dont le film est imprégné de la première à la dernière image ; et aussi la marque de ses limites. Ce n'est pas la première fois qu'une donnée scientifique, médicale, sert de fondement à une œuvre cinématographique, mais en général l'auteur tire à lui la couverture et, d'une façon plus ou moins sournoise, dévie le propos vers l'illumination poétique. *El* nous en fournit une illustration infernale : Buñuel avait si bien brouillé les pistes et nié ses connaissances médicales que *tous* les exégètes patentés s'y laissèrent prendre. Or, le film constituait un exposé clinique, d'une prodigieuse exactitude jusque dans le moindre détail, d'un cas aigu de paranoïa. Mais *El* poursuivait un autre but que le didactisme, et Buñuel a su y préserver le mystère, en dépit de toute l'encre consommée pour le résoudre. De même, quoiqu'à un moindre degré, les stries dans la neige de *Spellbound* ou la cortisone de *Bigger Than Life* ne servent que de truchements à des idées poétiques et morales. Dans ces cas, la fameuse « transposition » de l'art s'épanouit avec insolence.

Rien de tel dans *David et Lisa*. Opposé à la magie des autres mondes, Frank Perry ne veut peindre, avec lyrisme, qu'une évasion hors de la souffrance causée par un enfer inhumain (je suppose qu'il serait effaré par la délectation maldororienne de *La Nuit du chasseur*), et son film con-

tredit l'opinion stupide qui veut, dans la Sagesse de M. Prud'homme, que l'art et la folie se rejoignent. Ce sont au contraire des parallèles, et leur rencontre ne saurait advenir qu'à l'infini. Et lorsque Cocteau disait que tous les artistes sont schizophrènes, il se gardait bien de prétendre que tous les schizophrènes sont des artistes.

L'aliénation neutralise, anesthésie en quelque sorte le don créateur chez la plupart des sujets (cf. dans le film la déchéance intellectuelle, plus frappante chez le jeune homme que chez Lisa, car il est plus cultivé). Mais, comme nous le disions plus haut, cette aliénation a le mérite d'offrir une vision parallèle, inversée, caricaturale en somme, du *décryptage* nécessité par toute œuvre digne de ce nom. C'est une fallacieuse carotte pour contraindre le non-Artiste d'avancer (lui faire pressentir l'immense génie de Van Gogh, par exemple), mais qui ne signifie rien par elle-même. Simple invitation à se méfier des paraphrases du réel, où trop de critiques se complaisent, croyant accomplir leur devoir lorsqu'ils ont raconté ce qu'ils ont vu. Frank Perry, se trouvant à l'intérieur du système, pouvait se permettre de ruiner l'illusion, comme une drogue malfaisante, afin de ramener ses personnages — et leurs spectateurs — à l'essence de la vie. Cette vérité n'enlève rien aux autres.

Michel MARDORE.

Le virage

UNE FILLE A LA DERIVE, film français de PAULE DELSOL. *Scénario :* Paule Delsol. *Images :* Jean Malige. *Musique :* Roger Bène et Christian Donnadieu. *Montage :* Agnès Guillemot. *Interprétation :* Jacqueline Vandal, Paulette Dubost, Monique Bonnafous, Anne-Marie Coffinet, Noëlle Noblecourt, Pierre Barouh, Jean-Loup Reynold, Jules Dussol, Nader, Lucien Barjon, Jean-François Calvé, Sourine. *Production :* Productions Cinématographiques du Languedoc, 1963. *Distribution :* Francoriz.

Quand on apprend qu'une romancière se lance dans le cinéma avec des Idées sur la femme, on est un peu inquiet. Quand on apprend que l'histoire est celle d'une fille qui, plaquée par son guitariste, continuera de rechercher, d'homme en homme, l'incarnation approchée du premier, on commence à trembler. Quand enfin le film commence (par, justement, le guitariste), on se dit qu'il y a de quoi s'arracher les cheveux. Jusqu'au moment où une scène accroche, puis une autre, puis... Bizarre. Car enfin, les choses (mise en scène, photo, etc.) étant ce qu'elles sont, c'est-à-dire plutôt nulles, avec quelques petites pointes vers la prétention, on est quand même obligé de se dire, à la sortie, que ce qu'on a vu est bien un film, pas mauvais même, et même bon. Alors quoi ?... Le cas vaut examen.

La première scène qui accroche vraiment est celle où la fille est plaquée au petit matin par son second homme. Elle est d'une grande justesse, et le portrait de l'homme (un interne en vacances), bien torché dans sa brièveté, constitue une très jolie description du comportement sexuel du parfait carabin. Or, Delsol, qui, de toute évidence, sait ce dont elle cause, continue de tomber juste chaque fois qu'elle fait se rencontrer hommes et femme. Comme c'est presque tout le temps, à la longue, forcément, ça fait pas mal de choses réussies. Il y en a aussi qui sont dures à avaler, mais le bon domine et fait passer, d'autant que la progression du pire au meilleur est parfois frappante. Exemple : la première scène avec le vieux est lamentable, celle des première approches, bonne, et la déclaration d'achat (ainsi que sa conclusion dans l'hôtel) remarquable.

Ces choses (dont beaucoup étaient inédites) étaient pourtant dures à faire passer, mais c'est aussi tout le personnage de la fille qu'il était dur de rendre et qui est réussi. Sa quête instable d'un autre bonheur ne devait pas être montrée comme étant le fait d'une irresponsable ou d'une névrosée, elle ne pouvait non plus caractériser une fille « normalement adaptée », et en même temps il fallait qu'on ressente à quel point ce type de fille est représentatif de notre époque, un peu comme madame Bovary était (et est toujours — rappelons que le roman de Flaubert est le premier roman moderne sur des personnages modernes) représentative *aussi* des femmes qui n'ont pas d'amant.

C'est donc réussi, et nous avons là un des très justes portraits de la femme d'aujourd'hui, de celle en qui se manifeste le mieux la nouvelle mutation sociale. Mais ce que nous voyons surgir, dans le no man's land actuel, c'est peut-être tout simplement, telle qu'on ne l'avait encore jamais

vue, mais telle qu'elle était déjà, la femme à l'état de nature. C'est un état second, bien sûr, par-delà les structures révolues qui, négativement, le marquent encore, et c'est aussi le bouillon de culture d'où sortiront les règles ultérieures.

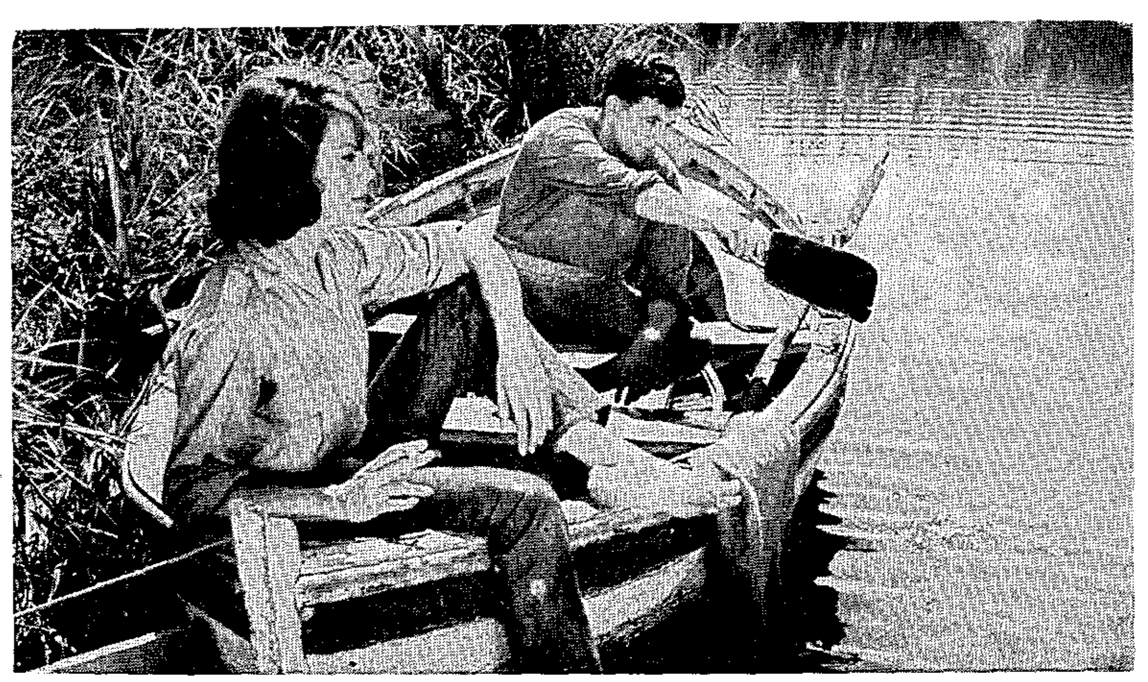
Ce n'est pas un hasard si le cinéma, seul, fournit aujourd'hui un compte rendu, régulièrement tenu à jour, de cette évolution; ce n'est pas un hasard non plus si le moteur de ce film semble bien être l'inconscience, ni si cette hasardeuse inconscience est celle d'une femme dont la grande qualité est de ressentir avec justesse des choses qui se trouvent, par surcroît, justement rendues, alors que, de toute évidence, elle ne savait pas, ou croyait trop bien savoir, comment s'y prendre pour les rendre.

Pour appuyer ceci, examinons ce qu'il advient quand Delsol est consciente. Rien de bien. La première scène, par exemple, pouvait n'être pas fausse (bien sûr que ce genre de fille est souvent fascinée par l' « Artiste »), mais, vue avec toute la complaisance du premier degré, elle le devient. Quant à la dernière (retrouvailles avec un autre artiste), elle est faite dans le même esprit et, de plus, sur le mode lyrique, ce qui contredit doublement le ton général du film. Contradiction calculée, peut-être. Justement : Delsol calcule mal. Inversement, ce qui n'a sans doute pas été calculé, c'est que ce thème de l'artiste se dissout heureusement dans le film dont il n'est plus qu'une composante relativement mineure, c'est aussi que l'ambiguïté des personnages (presque toujours montrés dans la complexité de leurs bonnes et mauvaises raisons) interdit cette identification que sollicitent du spectateur (parce qu'elle fut le fait de l'auteur) les deux scènes que j'ai dites (1).

Il lui arrive aussi de trop bien construire son histoire, faite, par ailleurs, sur la fluide arrivée des choses. Ainsi le personnage du

(1) Quelqu'un m'a fait remarquer la neutralité du constat, sans point de vue ni jugement moral. J'ai du coup remarqué : 1° que je n'aurais pas pensé à formuler cela en ces termes ; 2° que la plupart des gens n'y pensent pas, ce qui implique que la « neutralité du constat », désormais, va de soi ; 3° qu'il n'en était pas ainsi il y a seulement quelques années. Par contre, ceux qui n'ont pas encore « réalisé » parlent (avec ou sans nuance péjorative) de cynisme.

Paule Delsol : *Une fille à la dérive* (Jacqueline Vandal, Nader).



copain, qui l'aime mais qu'elle n'aime pas. très précieux pour nous faire connaître l'héroïne, est peut-être, justement, (et là, on sent un peu le calcul) trop indispensable. Ou alors il aurait dû l'être davantage (il fallait donc calculer davantage et dès lors on ne percevait plus l'opération), car si Delsol avait ménagé entre eux *ne fût-ce qu'une possibilité* d'amour réciproque (ce n'est pas le cas, ils sont trop étrangers l'un à l'autre) (2), elle aurait pu nous montrer *ce qu'eût été la réaction* de sa fille (encore une fuite, sans doute, mais quelle ?) en face d'un homme qui eût représenté pour elle une autre forme de bonheur que celle que lui offrent le jeune homme, le vieux, et ce copain d'enfance. Cette troisième possibilité qu'il incarnait s'est muée en une autre, plus commode *mais moins profonde*. Delsol, quand elle est suffisamment consciente pour effectuer un calcul (le seul réussi du film : le personnage reste quand même *juste*) reste à mi-chemin des résultats qu'un autre aurait pu obtenir consciemment, et qu'elle-même obtient quand elle n'est pas consciente.

Me fais-je, dans ce calcul, la part trop belle ? Jouons donc plus serré et prenons un autre exemple : la stérilité de l'héroïne. Là, du *coup, l'arbitraire* de *l'opération* saute aux yeux, sans parler de son invraisemblance. Un chirurgien va-t-il opérer une fille pour une première grossesse un peu difficile ? Même si, pour réduire l'invraisemblance (soyons beau joueur), nous supposons (car le film, autre astuce, reste dans le vague à ce sujet) qu'on lui a *simplement* ligaturé les trompes : quand même !... Outre que ce n'est pratiqué qu'exceptionnellement en France, on se trouve de *toute façon devant une trop* astucieuse ficelle de sénariste : c'est presque du trucage, de l' « effet spécial ». On voit bien le but de l'auteur : éliminer la menace des grossesses, qui pesait d'autant plus sur sa fille et sur son film que la première n'est sûrement pas du genre à tenir compte, là non plus, des exigences *de la sécurité*, et que le second risquait de dériver dangereusement à vouloir tenir compte de problèmes aussi envahissants que ceux qui *seraient posés. Il était donc* très légitime, et peut-être souhaitable, de se limiter, mais limiter ainsi l'héroïne elle-même, c'est tout de même un peu radical.

Mais, réflexion faite, fallait-il limiter la dérive ? Car ce film de 1 h 20 aurait pu durer davantage, d'autant que la nature et le rythme de l'histoire se seraient bien accommodés de la longueur. Ici, deux remarques : 1° le film, à l'origine, a dû être *plus long, mais* le *montage* (il devait y avoir bien des choses à « rattraper ») a dû beaucoup le raccourcir. Est-ce heureux ou malheureux ? En tout cas, le montage, tel qu'il est, ne peut paraître que trop ou trop peu savant ; 2° le film, long ou pas, étant *donné la dernière scène*, aurait paru de toute façon tourner court. Je ne dis pas qu'il fallait « boucler », non (je dis même que cette dernière scène — *encore elle* — constitue un pas très heureux « bouclage »), mais enfin la vie de cette fille, quand on la quitte, n'a pas encore trouvé le ton qui sera le sien et qui n'a pas achevé de se dessiner. Il va encore lui arriver... Quoi ? Personnellement, je la verrais bien se plier en fin de compte à la loi du travail pour... *entretenir un dernier « Artiste »*. Ainsi, souvent, finissent-elles, à moins que ne les hante, à voir passer les hommes, la menace de la solitude. *C'est alors qu'elles se réfugient* dans une quelconque forme de cet intellectualisme, qui fournit sans doute au mâle désorienté (par nature raisonneur) un dérivatif pas pire qu'un autre, mais *auquel* la femme ne saurait se livrer sans risquer de détruire ce qu'il y a de mieux en elle. On en voit même qui finissent par *écrire ou faire de la politique*...

... Ou du cinéma, dois-je ajouter pour être *complet* et revenir à mon sujet que j'allais être bientôt sur le point de quitter. Là, heureusement, comme on a pu le voir, les *choses semblent aller mieux*. Mizoguchi disait : « Pour un metteur en scène, avoir une idée n'est pas indispensable ». C'est dire qu'il peut se passer d'être un intellectuel. Il ne lui est demandé que de ressentir avec justesse les formes ou les êtres, et là, il est certain que sur bien des points Delsol sent juste. Elle a même commencé *par sentir* qu'elle ferait mieux ne plus écrire, peut-être même a-t-elle été jusqu'à pressentir que le roman désormais n'a plus rien à dire (*à preuve le nouveau*), en tout cas elle a senti que le cinéma était supérieur au reste des arts puisque (après avoir sans doute tâté de quelques-uns — ils ont dû être pour elle ce que sont les hommes pour son héroïne) elle est devenue, de romancière, cinéaste.

En somme, si le drame de Simone de Beauvoir est d'être mariée aux mots, lesquels ne transmettent jamais que ce qu'elle pense, la chance de Paule Delsol est d'avoir divorcé. Ressentez d'abord, le ciné fera le reste. Se l'est-elle dit ? Non, sans doute : *elle gardait encore* des Idées, mais elle eut suffisamment d'inconscience pour s'abandonner. Bien lui en prit : tout se passe comme si le cinéma *avait pensé pour* elle. Son grand mérite est d'avoir permis au phénomène Dérive de se produire et de la dépasser, ce pourquoi nous avons aujourd'hui le premier film qui soit vraiment *féminin* dans son processus même.

Michel DELAHAYE.

(2) Et l'on sait trop que la vie de famille qu'il lui offre, l'idée qu'il s'en fait et la façon qu'il a de la lui proposer, vont susciter automatiquement en elle la réaction négative : Famille = médiocrité.

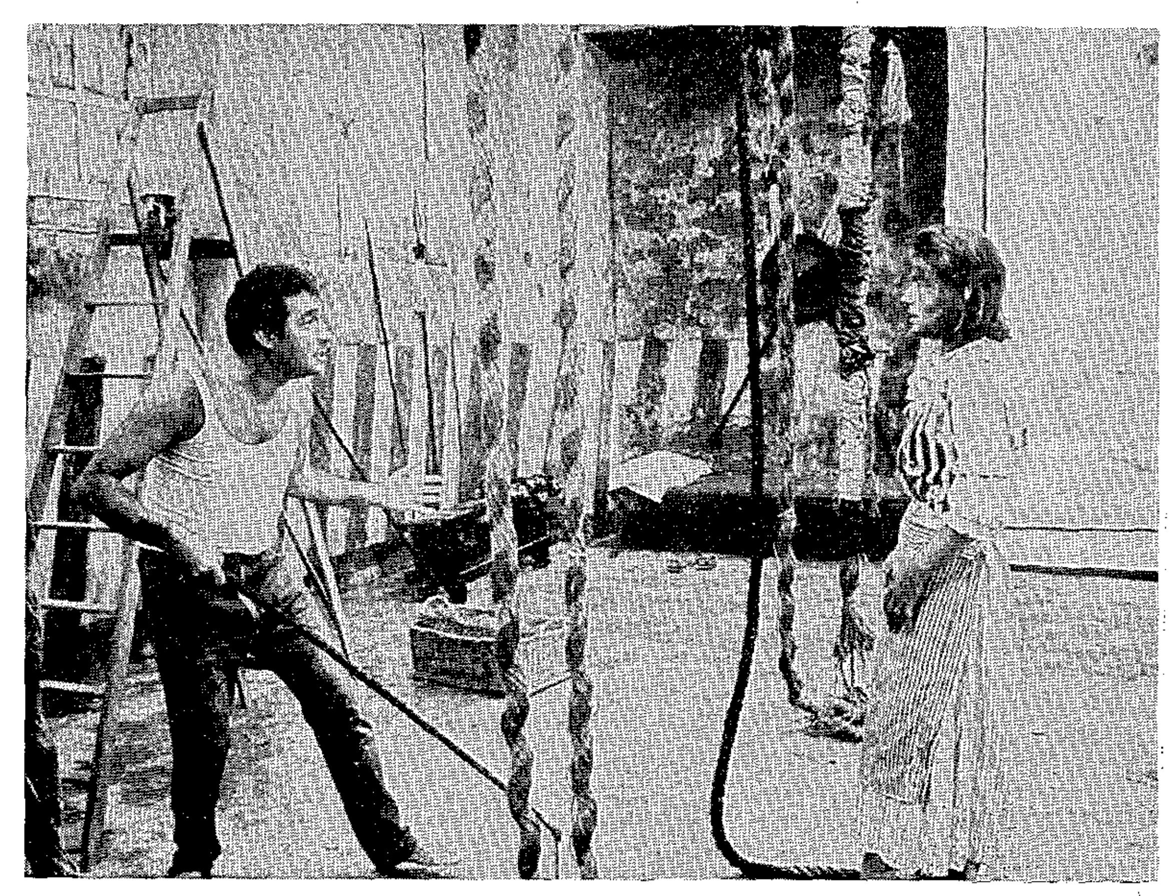
NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Ferreri pour une autre fois

LA DONNA SCIMMIA (LE MARI DE LA FEMME A BARBE), film italien de MARCO FERRERI. *Scénario :* Marco Ferreri et Rafael Azcona. *Images :* Aldo Tonti. *Décors :* Mario Garbuglia. *Musique :* Teo Usuelli. *Montage :* Mario Serandrei. *Interprétation :* Annie Girardot, Ugo Tognazzi, Achille Majeroni, Filippo Pompa Marcelli, Linda de Felice, Elvira Paolini. *Production :* Companía cinematografica Champion - Marceau-Cocinor, 1963. *Distribution :* Cocinor.

Dans *Le Lit conjugal,* déjà, on voyait Marina Vlady entrer dans une église, offrir son bouquet de jeune mariée à une sainte abondamment poilue, et en raconter l'histoire à un Tognazzi étonné : celle d'une jeune fille qui, se promenant un jour en forêt et attaquée par quelques voyous, pria Dieu de lui donner de la barbe pour éloigner lesdits voyous, heureusement pour elle, hétérosexuels. Ce qui fut fait. Voilà qui révèle chez Ferreri une continuité certaine des projets, et non, comme on tend à le croire, un abandon facile à des inspirations saugrenues et désordonnées. Du même coup, se trouve justifiée, pour une fois, la fin imposée à Ferreri, plus logique même que la

Marco Ferreri : *La donna scimmia* (Ugo Tognazzi, Annie Girardot).



primitive : devenue femme et mère, la femme-singe perd ses poils, l'hirsutisme étant donné chez Ferreri comme un signe d'hypoactivité, voire d'inactivité sexuelle (grande vérité scientifique : les eunuques ne sont pas, comme on les voit dans les péplums, chauves, mais souvent très chevelus).

Autre point : le poil est ici donné comme l'attribut des travailleurs, puisqu'à la fin, Girardot ne travaille plus, tandis que Tognazzi, manœuvre de fraîche date, commence à porter un brin de moustache (Ferreri s'élevant avec force contre le vieux dicton : un poil dans la main = paresseux).

La platitude et l'insignifiance de la mise en scène, comme l'écrivait Moullet, sont parfaitement justifiées, *La donna scimmia* n'étant pas construit sur l'horrible, mais sur la grande puissance de l'habitude. Nous nous habituons très bien à Girardot poilue ; devenue glabre, elle nous gêne un peu et, lors de sa grossesse, nous ne sommes pas surpris de voir une femme-singe, *mais* une femme-singe avec un gros ventre.

Ferreri est le seul cinéaste darwinien. Parti des Mollusques avec *El Cochecito* (animaux en quête de coquille-carapace-voiture), il a abordé les Insectes, et leur système monarchique, avec *Le Lit conjugal* (embranchement des Hymenoptères), puis, avec *La donna scimmia*, les Primates. Son évolutionnisme doit peu à peu le conduire à l'homme. Lors de la scène du strip-tease, Tognazzi abat un singe, et Girardot crie : « Papa ! » On doit donc s'attendre à ce que Ferreri réalise des films de plus en plus « humains » et « normaux ». Son prochain est l'histoire d'un type encore très opaque, mais joli garçon, et qui n'aime que les ballons. Logiquement, scientifiquement parlant même, Ferreri, remontant le cours des êtres et de la conscience, doit aboutir à une vie de Dante ou de saint Jean de la Croix, en attendant l'Evangile selon saint Marco. — J. NARBONI.

Le féminin singulier

Oui, il est difficile d'aimer Ferreri ; aussi ne demande-t-il nullement qu'on l'aime — mais, du moins, qu'on l'examine. Cherche-t-il même à convaincre ? C'est tout au contraire. Il efface soigneusement tout ce qui pourrait séduire ou persuader, refuse avec « rigueur », comme on dit, les artifices classiques de la participation, ne se fiant qu'à la logique (mais celle-ci imperturbable) de la chose montrée : *il n'en est*, si on veut le croire, que le témoin, le reporter, mais nullement l'organisateur, encore moins le bateleur.

Donc, la rhétorique la plus transparente, et la plus grise, qui se puisse imaginer : *l'équivalent, peut-être, au cinéma*, de cette « parole neutre » dont on parle beaucoup (sans neutralité) du côté de chez les écrivains. Drôle de neutralité, bien sûr : car la matière s'y refuse, et la refuse, de tout son poids. Et plus la caméra s'appesantit, plus la photo se ternit, et plus la Barbe, suivant Dubuffet, passe de l'ordre des « phénomènes » (de foire) à celui des phénomènes (naturels) ; c'est-à-dire que l'arbitraire de la fable ne résiste pas dix minutes à la tranquille et béate évidence de ses protagonistes, et que c'est bientôt un couple, semblable à tous, qui se débrouille comme il peut dans ses petits problèmes, parents de ceux des autres couples si même la formulation en diffère : accidents, comme le montre bien le dénouement (les dénouements : et le fait que l'un ou l'autre soit indifférent et renvoie au même train-train — seul, à deux, la vie de travail s'organise — indique assez l'égalité finale où rentre et se résorbe toute excroissance, déviation, originalité). Une fois de plus, le quotidien l'emporte : défaite sans amertume ; à travers tant de (petits) monstres, c'est le banal que chante Ferreri, l'humble semaine attifée un instant des oripeaux du Carnaval pour reprendre cœur à la monotonie des jours. — J. RIVETTE.

Tippy II

THE WORLD OF HENRY ORIENT (DEUX COPINES... UN SEDUCTEUR), film américain en Panavision et en Technicolor de GEORGE ROY HILL. *Scénario :* Nora Johnson et Nunnally Johnson, d'après un récit de Nora Johnson. *Images :* Boris Kaufman et Arthur J. Ornitz. *Décors :* Jan Scott. *Musique :* Elmer Bernstein. *Montage :* Stuart Gilmore. *Interprétation :* Peter Sellers, Paula Prentiss, Tippy Walker, Merrie Spaeth, Angela Lansbury, Tom Bosley, Phyllis Thaxter, Bibi Osterwald, John Fiedler, Al Lewis, Peter Duchin, Fred Stewart. *Production :* Jerome Hellman - Pan Arts Company, 1964. *Distribution :* Artistes Associés.

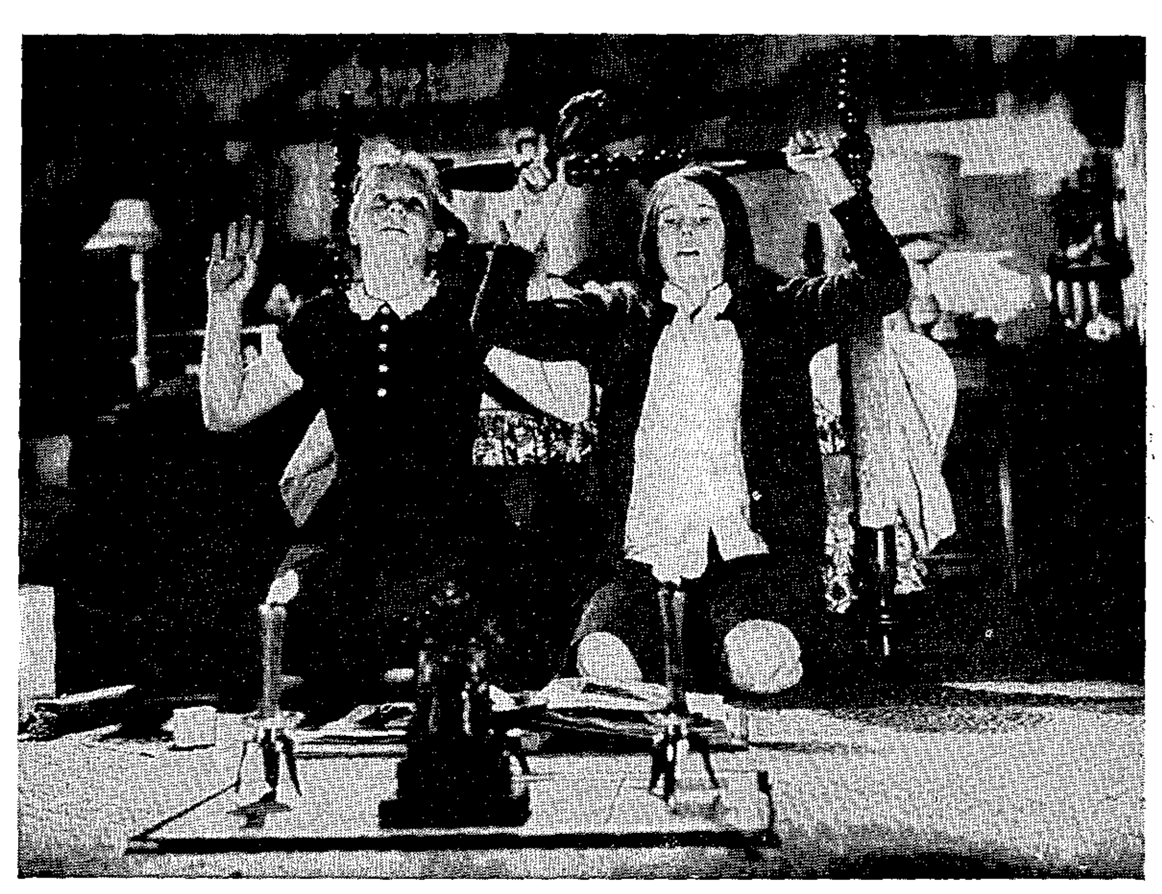
The World of Henry Orient est un film dont le charme un peu pervers provient d'un curieux mélange de fausseté et de justesse, de conventions et de trouvailles littéraires, qu'un certain nombre de hasards convergents fondent — non pas en réalités de mise en scène, il y faudrait pour cela une présence plus efficiente que celle du transparent George Roy Hill — mais tout au moins, Kaufman, New York et interprètes aidant, en un double hypothétique de *mise* en scène qui peut fort bien passer,

si l'on joue le jeu (et pourquoi ne pas le jouer ?) pour un éphémère bonheur d'expression. L'esprit d'enfance, qui refusa si souvent de se laisser apprivoiser par tant d'approches sournoises ou flatteuses, participe ici à la tonalité du récit, complice à coup sûr, non pas du scénario (qui démarre bien, puis vire moins bien, investi par de parasitaires caricatures d'adultes), mais de ces deux fillettes qui l'animent de leurs élans et de leur conviction communicative.

Le cinéma, si ce n'est pas *que* cela, c'est peut-être aussi le mouvement de tête par lequel Val (Tippy Walker, n'oubliez pas ce nom doublement hitchcockien) rejette en arrière la crinière qui lui brouille le monde, ou bien la fuite dans Central Park d'une jeune infirmière en vison devant d'atroces mercenaires chinois, ou encore certain code verbal propre à déraciner le réel de toute crédibilité. Ce pourquoi il faut voir *Henry Orient* non pas comme un film, quelle mesquine erreur ! mais comme une invite à des souvenirs étranges, parfois désaccordés, qui sont peut-être les nôtres. On peut alors sans déshonneur se laisser toucher par ce ton sentimental, servi par des couleurs automnales (la couleur de l'enfance, c'est le jaune et non le vert), et s'étonner avec les héroïnes d'un imaginaire pour une fois point trop maltraité.

Quant au reste : Peter Sellers, une fois de plus effrayant, soucieux de perpétuer d'un film à l'autre la cohérence d'un univers cauchemaresque de cabotinage contrôlé, Paula Prentiss batifolant avec grâce et excès sur les traces de Kay Kendall, Angela Lansbury telle qu'en elle-même les réalisateurs sans idées se la représentent, eh bien, ils traversent le récit, fantômes inconscients d'avoir été sollicités, eux aussi, par Val et Marian : l'enfance n'a pas forcément bon goût. Tant mieux. — J.-A. FIESCHI.

George Roy Hill : *The World of Henry Orient* (Merrie Spaeth, Tippy Walker).





Franklin Schaffner : *The Best Man* (Cliff Robertson, Kevin McCarthy).

L'homme sans visage

THE BEST MAN (QUE LE MEILLEUR L'EMPORTE), film américain de FRANKLIN SCHAFFNER. *Scénario :* Gore Vidal, d'après sa pièce. *Images :* Haskell Wexler. *Décors :* Lyle R. Wheeler, Richard Mansfield. *Musique :* Mort Lindsey. *Montage :* Robert E. Swink. *Interprétation :* Henry Fonda, Cliff Robertson, Edie Adams, Margaret Leighton, Shelley Berman, Lee Tracy, Ann Sothern, Gene Raymond, Kevin McCarthy, Mahalia Jackson, Howard K. Smith, John Henry Faulk, Richard Arlen, Penny Singleton. *Production :* Stuart Millar et Lawrence Turman, 1964. *Distribution :* Artistes Associés.

Les lignes de force d'un tel film, son ossature, sa répartition dramatique, sont évidemment celles de son scénario : ce qu'il est convenu d'appeler *mise en scène* n'étant guère que le réceptacle fidèle des événements, des paroles, des gestes même, peut-être, imaginés par Gore Vidal. C'est assez dire qu'on aurait beau jeu de limiter ce *Best Man* à quelque catégorie d'un cinéma d'*illustration* — à un système neutre et servile de reproduction formelle rendant compte avec un écart minimum des intentions du scénariste. Or, le texte et l'image sembleraient plutôt entretenir ici des rapports d'information réciproque, comparables à ceux des tandems Stanley Kramer-Abby Mann ou, à un degré moindre, Frankenheimer-Rod Serling. Œuvres non point tout à fait bicéphales, mais tributaires de compétences très complémentaires : la tête et les jambes, en quelque sorte...

C'est que cette *neutralité*, propre aussi bien à Schaffner qu'à Frankenheimer — comme aussi aux autres ex-TV men, les Mulligan, D. Mann, etc. — est une arme à double tranchant : réductrice du propos initial si trop de mollesse ou de *j'm'en foutisme* la brident, elle peut encore réorganiser la matière narrative originelle en un espace analytique cohérent, qui explicite cette dernière sans la contraindre ni l'affadir. Pour modeste ou peu personnelle

qu'elle soit, cette forme d'intelligence semble bien celle dont fait montre ici Franklin Schaffner : *The Best Man* apparait ainsi comme un documentaire double, à la fois sur un script de Gore Vidal et sur ce que ce script propose, soit encore l'enregistrement d'une action et la réflexion sur le mécanisme de cette action.

Le genre (récent mais fertile) auquel le film se rattache, la « fiction politique » au niveau des rouages essentiels de la nation, s'accommode par ailleurs au mieux de semblable attitude : Vidal et Schaffner évitent de surcroît les erreurs de construction d'*Advise and Consent*, comme les faiblesses de *Seven Days in May*. Entre les deux suspenses sur lesquels repose leur fable, l'un d'essence sportive (l'issue de la demi-finale), l'autre policière (la vie privée des adversaires), ils ménagent un équilibre sans cesse reconduit, au détriment, semble-t-il, de la convention dramatique qui soutient les personnages : c'est justement quand le récit paraît tenté par une résolution manichéiste que le Président, sa maladie, son choix puis son retournement, son « Qu'ils aillent au diable » enfin, avant sa mort, prennent tout leur sens et leur poids, et que Fonda-Russell « the thinking-man » se révèle moins, en bon intellectuel, comme un héros que comme le révélateur (négatif ?) d'une situation et d'une crise avec, pour seul recours, entre une démission et l'autre, le *hasard*. Sans doute, Cantwell comme Russell eussent fait de mauvais présidents, par excès contraire : c'est Merwin, « l'homme sans visage », que seul le jeu de mots sur son nom prédisposait à la victoire, qui l'emporte donc. « Ce genre d'hommes se forme à l'exercice du pouvoir », se borne à dire à peu près Russell. Mais une question se pose alors, sinon un reproche : l'habileté du scénario de Gore Vidal n'est-elle pas plus habile que la réalité ? Pour la réponse, cf. une fois de plus du côté de San Francisco. — J.-A. Fieschi.

Tartuffes au soleil

SEDOTTA E ABBANDONATA (SEDUITE ET ABANDONNEE), film italien de Pietro Germi. *Scénario :* Pietro Germi, Luciano Vincenzoni, Age et Scarpelli. *Images :* Aiace Parolin. *Décors :* Carlo Egidi. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Montage :* Roberto Cinquini. *Interprétation :* Stefania Sandrelli, Saro Urzi, Aldo Puglisi, Lando Buzzanca, Leopoldo Trieste, Umberto Spadaro, Rocco d'Assunta, Lola Braccini, Paola Biggio, Oreste Palella, Lina La Galla, Gustavo d'Arpe, Roberta Narbonne, Vincenzo Licata, Rosetta Urzi, Salvatore Fazio, Italia Spadaro, Bruno Scipioni. *Production :* Franco Cristaldi, Lux - Ultra - Vides, 1964. *Distribution :* Lux.

Séduite ? C'est le moins qu'on puisse en dire. Abandonnée ? Certainement pas. C'est même là tout le sujet de ce film grotesque et grossier, grouillant et tonitruant, insolent et si riche en rebondissements qu'il semble ne vouloir jamais s'achever.

Abandonnée ? Vous voulez rire. Ils sont dix, cent, mille — toute la Sicile, quoi ! — à s'accrocher aux basques de la malheureuse enfant qui attend un enfant. L'enfant du péché. Dix, cent, mille, parents et amis, voisins et ennemis, qui jouent aux chats et à la souris avec la malheureuse Stefania Sandrelli.

Elle a un visage de Marie-Madeleine, un de ces visages qui provoquent chez tout individu normalement constitué une irrépressible envie de passer le reste de sa vie à draguer dans les musées et les grands magasins italiens. La souris semble dessinée par Botticelli ou Crivelli. Les chats qui la traquent et la jugent, les chats qui se croient le droit de lui faire payer le péché qu'un des leurs a commis, sont dessinés, eux, par Siné et Guareschi, par Jérôme Bosch et Tex Avery. Prenez cet oncle ou cousin ou parrain qui est homme d'affaires ou juge ou avocat (ils sont trop qui parlent trop pour s'y retrouver !), il sort en droite ligne, celui-là, des coulisses d'un de ces beuglants de Naples, Rome ou Milan, où il n'y a pas si longtemps encore les bourgeois napolitains, romains ou milanais s'entassaient pour s'entendre conter des histoires salaces. Mais le cousin ou parrain, juge ou avocat, a revêtu cette fois la livrée de l'honorabilité. Car, n'est-ce pas, la perte d'un pucelage, pour les parents et les amis et les voisins et les ennemis, c'est une affaire d'honneur.

L'honneur de la fille est perdu. Reste à sauver celui du père de la fille, de sa mère, de son frère, de ses oncles, de ses amis, de ses voisins. En fait, c'est l'honneur de la Sicile tout entière qu'il s'agit de sauver, et celui de l'Occident et de la Chrétienté — d'un certain Occident et d'une certaine Chrétienté.

Avec *Divorce à l'italienne*, Pietro Germi attaquait les lois qui font de chaque conjoint italien un condamné à perpétuité. Avec *Sedottà e abbandonata*, ce n'est pas à une loi qu'il s'en prend, mais à un tissu de traditions plus implacables que n'importe quelle loi parce que plus hypocrites. Pour l'honneur tout est permis : le mensonge, le chantage, la délation, voire même la tentative d'assassinat.

Pietro Germi aurait pu, bien sûr, nous conter tout autrement la même histoire. Il aurait pu axer sa caméra sur la fascinante Agnese et nous décrire ses angoisses par le menu. Quel film horrible alors et insoutenable. Il aurait pu décrire minute par minute le drame de la pécheresse malgré elle — pécheresse qui (c'est la grâce que nous lui souhaitons) a sans doute eu le génie de fermer les yeux au moment précis où son ignoble séducteur...

Il suffisait au réalisateur d'enfermer sa caméra avec Agnese, dans l'arrière-cuisine ou dans les W.-C. à l'ancienne dont son père finira même par lui interdire l'accès, *pour écrire une tragédie.* Une tragédie sur les jeunes filles, sur ces millions de jeunes filles qui ne pourront assister sans frémir à la projection de *Sedotta e abbandonata,* parce qu'elles savent que chaque famille — qu'elle soit parisienne ou sicilienne — ne manque jamais de compter parmi ses membres quelques « humeurs de draps ».

Pietro Germi va loin, trop loin. Dieu en soit loué. Sinon ce serait insupportable. Pietro Germi a mauvais goût. Bravo. Il n'a pas le sens de la mesure. Tant mieux. Pietro Germi n'est pas Visconti. Voilà, je *crois,* un fameux compliment. Enfin, un monsieur qui, quoique plantant sa caméra devant des églises toutes blanches et des barbons à moustache, ne se prend pas pour Stendhal. Et modeste avec ça. Un vase de nuit lui suffit. Alors que dans *Le Guépard*... Avec Germi, la caméra a peut-être trouvé son Paul de Kock (un des auteurs élus par Missis Molly Bloom, ne l'oublions pas). En ce temps de réalisme outrancier où la chasse d'eau tend à remplacer le téléphone blanc des années trente (voyez Bardot et Piccoli dans *Le Mépris*), il est bon qu'un cinéaste pousse le baroque jusqu'à confondre l'œil de la caméra avec cet œil, bien plus obsédant que celui de Caïn, que nos facétieux ancêtres se plaisaient à calligraphier au fond de leurs vases de nuit.

Nous devions à Germi la découverte de la dent creuse de Mastroianni. Jouant les photographes belle époque, il glisse maintenant son œil sous le voile noir de la jupe de Stefania Sandrelli et, ce faisant, avec humour et humeur, il tire le portrait de l'hypocrisie. — R. FORLANI.

Quatre sans coup

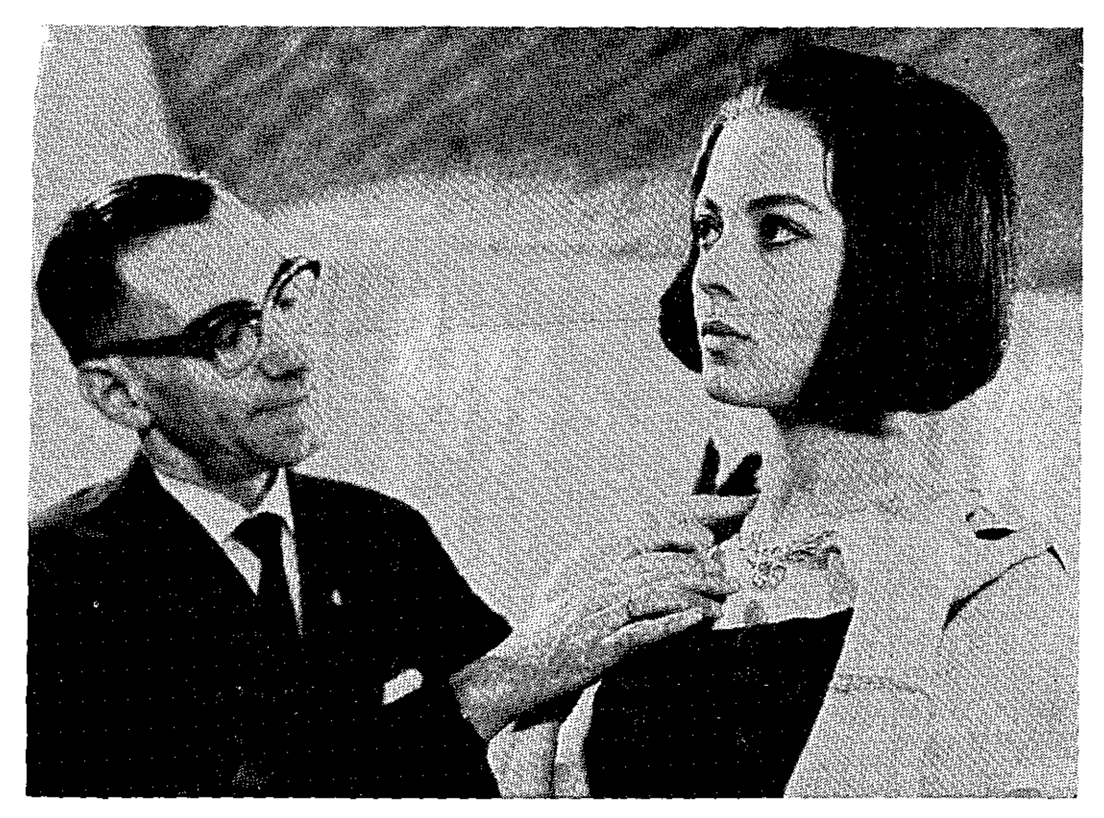
LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE, film franco-italo-nippon en Franscope et à sketches. 1) *Tokyo,* de HIROMICHI HORIKAWA. *Images :* Asakazu Nakai. *Musique :* Keitaro Miho. *Interprétation :* Mie Hama, Ken Mitsuda. 2) *Amsterdam,* de ROMAN POLANSKI. *Images :* Jerzy Lipman. *Musique :* J. Komeda. *Interprétation :* Nicole Karen, Jan Teulings. 3) *Naples,* d'UGO GREGORETTI. *Images :* Tonino Delli Colli. *Musique :* Piero Umiliani. *Interprétation :* Gabriella Giorgelli, Guido Guiseppone, Beppo Mannaiuolo. 4) *Paris,* de CLAUDE CHABROL. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Interprétation :* Francis Blanche, Jean-Pierre Cassel, Catherine Deneuve, Sacha Briquet, Jean-Louis Maury. *Production :* Ulysse Productions - Primex Films - Lux C.C.F. - Vides cinematografica - Toho - Towa Films, 1963. *Distribution :* Lux C.C.F.

Disons, en guise de préambule, que la charmante Mie Hama, pour n'avoir pas les yeux d'Aroko qui, chez Imamura, charmèrent Weyergans, distingue néanmoins le Horikawa du Gregoretti. Pour le reste, ce ne sont que points communs : les deux plus minables entourloupettes du monde filmées avec une déperdition d'énergie qui se solde par la même nullité.

C'est, en revanche, dans un style qui sacrifie tout à la nécessité et à l'efficacité que Chabrol raconte une escroquerie véritable, donc incrédible. Ainsi le thème était déjà chabrolien, mais *il en rajoute.* Traitant en peu de temps un petit sujet (mais il nous a naguère appris ce qu'il fallait en penser), il va droit à l'essentiel et *dit* sans un plan inutile ce qu'il a déjà *prouvé* (après Guitry, mais différemment), à savoir qu'au-delà d'une certaine limite, le faux se change en son contraire, aussi Catherine Deneuve avoue-t-elle à Cassel le préférer avec son faux nez (qui n'est autre que le sien) alors qu'il arbore (en guise de nez véritable) celui dont Gance affubla Ferrer. La démarche est donc soulignée qui prend le faux pour le vrai sans chercher à convaincre. Et de fait, à quoi bon, puisque Chabrol fait mieux : il démontre (parce qu'il le démonte) quel est le mécanisme de la réalité. A la confusion dans laquelle nous vivons, il donne un ordre, d'où vient qu'accoutumé au désordre, l'on ne voit bien souvent dans ses films que chaos. Ici, à la logique terrifiante de l'Allemand dans son obsession aveuglante, répond celle de la mise en scène qui entreprend de révéler comme aliénant le parcours de Blanche en lui opposant celui effectué en toute lucidité par un Briquet pouffant de rire dans les coins et un Maury clignant de l'œil comme pour incarner au sein du film l'esprit qui le gouverne.

Outre celui d'être une farce énorme fort réussie, le film a donc le mérite de thématiser, s'il en était encore besoin, la démarche de son auteur et de renvoyer ainsi aux autres fragments de l'œuvre porteurs de résonances plus profondes.

On trouve également chez Polanski la sûreté d'un métier déjà consommé, mais, à l'inverse de Chabrol, il flâne, car tel est son propos. Sa maîtrise n'en apparaît que mieux qui parvient à faire prendre pour de la désinvolture ce qui est sérieuse élaboration. Il est alors attachant d'admirer la rectitude du trait sous la souplesse de l'arabesque, l'allure décidée de l'auteur *au moment même* où, suivant et écoutant son héroïne, il nous enchante par sa nonchalance. Nicole vit en effet au jour le jour, improvise des coups pour aussitôt les scier, mêlant gratuité et cohérence en une conduite qu'épouse la mise en scène. Si j'aime alors ce film où l'on feint la crise



Roman Polanski : *Amsterdam* (*Les Plus belles escroqueries du monde* : Nicole Karen).

cardiaque pour, au plan suivant, jouer à cache-cache au son de la « Lettre à Elise », où l'on perd sa fleur pour un Hollandais chabrolien qui la dévore en hommage à Renoir, bref, où l'inattendu nargue la logique et la gratuité évince la nécessité, c'est que sont ainsi brisés les cadres traditionnels de la comédie et que de leurs débris naît le plus précieux : la capture d'un peu de l'air du temps. L'héroïne de Polanski nous séduit avant tout car elle *vit,* sans que l'auteur se soit préoccupé de création de caractère ou de justesse psychologique, il a seulement su l'environner d'un contexte, l'entourer d'un halo qui illumine le film. Il suffit alors qu'elle surgisse (d'où venue ?) sur un vélo volé et disparaisse dans l'obscurité un perroquet sur l'épaule pour que nous la reconnaissions. Car Nicole, mythomane et cleptomane, fabule et déambule dans une Amsterdam que l'on connaît bien (d'où la question qui ouvre le film sur un ton d'affirmation péremptoire), car en émane un parfum que l'on respire rue Saint-Benoît comme (mais aussi plutôt qu') ailleurs. — J. BONTEMPS.

Du mousseux

PARIS WHEN IT SIZZLES (DEUX TETES FOLLES), film en Technicolor de RICHARD QUINE. *Scénario :* George Axelrod. *Images :* Charles Lang Jr. *Décors :* Jean d'Eaubonne. *Musique :* Nelson Riddle. *Montage :* Archie Marshek. *Interprétation :* Audrey Hepburn, William Holden, Grégoire Aslan, Noël Coward, Tony Curtis, Raymond Bussières, Christian Duvaleix, Thomas Michel. *Production :* Richard Quine - George Axelrod, 1963. *Distribution :* Paramount.

Si Donen s'attardait, dans *Charade,* sur le quai où dansa Gene Kelly, William Holden interrompt ici un disque de Fred Astaire en soupirant que, malheureusement, il n'est pas en train d'écrire une comédie musicale. Et s'il suffisait à un film d'être velléitaire pour séduire, une nostalgie aussi



Richard Quine : *Paris When It Sizzles* (William Holden, Audrey Hepburn).

ouvertement affichée aurait bien de quoi nous toucher : après avoir chanté tout l'été, voilà donc nos cigales astreintes à de plus ingrates besognes, auxquelles le pastiche discret, l'allusion, le clin d'œil complice sont impuissants, au petit jeu des équivalences, à restituer un charme prompt à se réfugier chez d'autres, plus habiles à le retenir : aujourd'hui chez Sidney, chez Wilder, chez Edwards. Demain, à nouveau, peut-être, chez Donen et chez Quine, mais en attendant... Nos metteurs en scène de quarante ans ont des regrets que les vieux routiers dissimulent sous une énergie autrement plus juvénile : voyez *Irma la Douce*, *Donovan's Reef*, *A Distant Trumpet*.

Quine fait donc un film qui sera le reflet d'un autre, celui-là impossible à mener à bien. Ce rajeunissement de *La Fête à Henriette*, fausse bonne idée par excellence ne tolérant pas le moindre faux pas, autorisait cependant, sinon la totale euphorie qui eût été de mise quelques années auparavant, du moins quelques élans irréductibles à ceux du simple scénario. Au lieu que l'euphorie cède trop souvent le pas à l'agitation, et que les élans sont plus prompts à se briser qu'à se bousculer l'un l'autre. Voilà bien la lourdeur gentille d'un film qu'il eût fallu aérien, où l'imaginaire et le réel se gênent plus qu'ils ne s'entraident, et où Paris lui-même hésite entre une féerie conventionnelle et une convention peu féerique. Le sujet même exigeait que l'entreprise fût contrôlée en chacun de ses points d'équilibre, faute de quoi on n'en peut retenir que des bribes éparses ; mais faut-il encore s'étonner de quelques jolis réflexes imputables aux acteurs, de l'affleurement d'un rouge inédit ou de la rencontre, pas tout à fait fortuite, sur un aérodrome, d'un chapeau de cow-boy et d'un hennin de fée ? — J.-A. FIESCHI.

Le corrupteur

LA NOIA (L'ENNUI ET SA DIVERSION L'EROTISME), film italien de DAMIANO DAMIANI. *Scénario* : Damiano Damiani, Tonino Guerra et Liberatore, d'après le roman d'Alberto Moravia. *Images* : Roberto Gerardi. *Interprétation* : Horst Buchholz, Catherine Spaak, Bette Davis, Isa Miranda, Lea Padovani, Daniela Rocca, Georges Wilson, Leonida Repaci, Luigi Giuliani, Dany Paris. *Production* : Carlo Ponti, Compania cinematografica Champion — Films Concordia, 1963. *Distribution* : Cocinor.

Que Moravia fasse du neuf avec du vieux, nul aujourd'hui ne l'ignore ; pourtant, en tournant autour de la vérité, ce

genre d'homme finit un jour par marcher dessus. Cela lui est arrivé pour « l'Ennui » (infiniment plus que pour « Le Mépris » où le « table rase » de Godard était indispensable). Abordant son sujet avec l'état d'esprit du lecteur moyen de « La Femme et le pantin », il fut obligé de passer outre les vieilles idées de possession-domination, pour atteindre à un *autre chose*. La vision simpliste des sentiments, le vocabulaire des écrivains du XIXe ne suffisaient plus. Incapable d'aller profond, Moravia noircit la surface, embrouille le mystère : c'est son truc habituel. Avec « L'Ennui », il faisait un effort supplémentaire : au lieu de décrire seulement un certain comportement (solution classique, bouée de sauvetage lorsque l'analyse psychologique fout le camp), il a construit toute la *mise en scène* de ce comportement. Voilà pourquoi il fallait adapter ce livre, le plus « cinématographique » des dix dernières années. Et voilà pourquoi l'adaptation en était dangereuse : il ne s'agit pas d'un faux scénario, comme en écrivent les ratés du cinéma, mais d'un vrai roman, d'autant plus indéchiffrable qu'il est bourré d'inventions purement visuelles.

Damiani, au rebours de Godard, a pris le parti de la fidélité absolue. Pour une fois, toutes les « trouvailles » du film étaient déjà exposées noir sur blanc dans le livre. Le respect ne porte pas bonheur, et le film ressemble à un décalque de collégien, tantôt appuyé, tantôt tremblé, finalement pauvre et nu. Mais cette indigence a le mérite de démystifier les ruses littéraires. Si l'écrivain a renchéri sur le mystère grâce aux facilités de la plume, l'image cinématographique, en le suivant à la lettre, dépouille les sortilèges. Un sourire niais de l'héroïne n'évoquera plus l'énigme de la Joconde. Sous l'objectif de la caméra, un sourire niais de Catherine Spaak reste un sourire niais. La platitude y gagne ; le réalisme aussi. Nous sommes plus près de *La Maîtresse* (premier exemple, admirable, qui me vienne à l'esprit, mais il s'en trouve d'autres) que du mythe de Brigitte Bardot, tel qu'il se développa après *Et Dieu créa la femme*. Le personnage de Cecilia est déjà intégré à notre vie quotidienne.

D'ailleurs, cet être insensible, imprévisible, etc., qui épouvante Alberto Moravia, s'est rapproché du spectateur dans le film de Damiani. Une petite trahison du cinéaste doit y contribuer : le langage de Cecilia, imperméable à toute « communication », qui cause un certain malaise dans le livre, est devenu à l'écran un modèle de concision et de logique. Son irréfutabilité ne manque pas de nous impressionner et, par un singulier contrecoup, le sentiment d'irrationnel est transféré au personnage de Dino. Ses actes, épurés des incessants raisonnements qui

Damiano Damiani : *La noia* (Catherine Spaak, Horst Buchholz).



les accompagnaient, prennent une allure étrange de caprices fantasques. Horst Buchholz ne se montre guère à l'aise dans ce rôle : cela n'empêche pas Dino d'éclipser la trop limpide Cecilia.

Il faut convenir que Damiani, spécialiste du « littéraire scabreux », adore les scènes difficiles et malsaines. Rien d'étonnant à ce que l'érotisme pervers de Dino prenne la part du lion à l'intérieur du film. Toutes les scènes (y compris l'extraordinaire déjeuner chez les parents de Cecilia) ont été conçues en fonction de l'*enquête* sexuelle entreprise par le jeune homme. Il ne suffit pas à Dino de rivaliser avec la mort dans le plaisir (interrogatoires concernant le vieux peintre, précédent amant de Cecilia), il lui faut connaître la délectation de la jalousie (ce terme est impropre ; il s'agit plutôt de la conscience d'une aliénation) exercée sur le vif. La joie torturante que peuvent procurer à Dino et l'existence du mystérieux Luciani et le plaisir de Cecilia avec ce « rival », cette joie est traduite par le cinéaste avec une certaine justesse. Deux ou trois grands thèmes de la littérature et du cinéma modernes se recoupent ici, sans en avoir l'air. Mais dans les notations mineures, pourvu qu'elles soient un peu troubles, Damiani réussit de même. Ainsi en va-t-il du plaisir de l'argent. Je ne pense pas précisément à la scène où Cecilia nue est recouverte de billets de banque (l'idée pourtant serait digne de Laclos), mais à celle où Dino, ayant découvert la « trahison » de sa maîtresse, la convainc de coucher avec lui en glissant dans sa main un billet de banque. Qu'on paie une femme par nécessité, rien de plus abject (les prostituées, dans leur argot, ont un mot très dur pour désigner leurs clients). Qu'on la paie pour les délices de la *corruption*, et cela change tout. Le moment où Catherine Spaak cède, en palpant le billet, est magnifique. Dino manque évidemment de classe (sa réaction finale le prouve), mais on ne peut se retenir de songer, une fraction de seconde, à ce très grand cinéaste contemporain, fort admiré par les CAHIERS, qui jetait des pièces d'or dans le plus somptueux bordel d'une grande capitale, afin de voir les putains se battre entre elles, à ses pieds. — M. MARDORE.

Tableau des Revues étrangères

En regard de la situation des revues de cinéma françaises (1), quelle est celle des revues étrangères ?

Voici, aimablement précisées par elles-mêmes, certains points relatifs à leur histoire et à leur économie (2). Par ordre alphabétique de pays : Allemagne, Argentine, Autriche, Belgique, Canada, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Hongrie, Italie, Pologne, Roumanie, Suède, Tchécoslovaquie, U.R.S.S. et Yougoslavie.

---

(1) Cf. « Cahiers du Cinéma » n° 153, mars 1964, *La Bibliothèque est en jeu*, pp. 68-76.

(2) *Quarante revues étrangères*, de vingt et un pays, ont été sollicitées. Nous remercions vivement les trente-deux ici réunies d'avoir bien voulu nous communiquer ces renseignements. Ne nous ont pas répondu en temps voulu : « Film Journal », Melbourne ; « Cine cubano », La Havane ; « Temas de cine » (« Film Ideal »), Madrid ; « Indian Film Culture », Calcutta ; « Centro Film », *Turin ;* « *Film selezione* », *Rome ;* « Eiga Hyron », Tokyo ; « Filmska kultura », Zagreb.

(3) Signalons à nos lecteurs anglophiles qu'Ernest Callenbach et Ben Hamilton (de « *Cinema. T.V. Digest* ») ont établi une « Checklist of [56] World Film Periodicals » (dont 14 américains, 7 français, 5 anglais, 5 espagnols, 5 italiens, etc.) dans le « *Film Quaterly* », *vol. XVII n° 2, hiver 1963-1964, pp.* 49-50.

(4) « Motion » a en outre édité « *two special booklets* » : « Nouvelle Vague, the first decade », par Raymond Durgnat, et « Ingmar Bergman », par Peter Cowie.

(5) « Filmkultura *est une revue interne à seule fin d'orientation théorique et artistique des cinéastes hongrois. Elle contient des articles choisis dans la presse cinématographique mondiale, et des articles écrits par les membres de la Cinémathèque. Nous venons de recevoir une autorisation gouvernementale pour une parution ordinaire* » [*Filmkultura est actuellement ronéotypée*].

« *Fin 1964, nous paraîtrons trimestriel, 5 000 exemplaires, grand format, illustré. Notre revue sera l'organe officiel théorique et artistique de la Cinématographie Hongroise, avec le devoir aussi d'orienter les membres les plus évolués des ciné-clubs. Dans ce dernier but, nous paraîtrons alors mensuellement, avec un tirage de 10 000 exemplaires.*

(6) De la réponse de Rolando Jotti, co-directeur de « Cinema Domani », nous extrayons ce passage : « *Nous pouvons vous assurer qu'en Italie, il n'y a pas beaucoup d'intérêt pour les revues de cinéma. On arrive très rarement à vendre plus de 1 000 exemplaires d'un numéro. C'est la raison pour laquelle les revues de cinéma italiennes sont ratées. Aucun éditeur n'a intérêt à publier une revue de cinéma, ce qui rend la vie très difficile aux revues cinématographiques. Bien que fidèle et attentif à toutes les revues de cinéma qui sortent, le public de ce genre de publications est toujours le même...* »

Revues	Origine	Direction	Date de la fondation	Périodicité	Nombre de numéros parus au 31-12-1963	Tirage	Nombre d'abonnés	Nombre de numéros épuisés
Filmkritik	Munich	Enno Patalas	1957, janvier	mensuelle	84	7 000	6 000	20 (sans compter les 12 premiers nᵒˢ réédités)
Tiempo de Cine	Buenos-Aires		1960	trimestrielle	16	5 000	—	—
Filmkunst	Vienne	Ludwig Gesek	1949	trimestrielle	40 (+ 16 numéros spéciaux)	3 800-4 000	3 300	10
Entr'acte	Bruxelles	Robert Lombaerts	1960, octobre	trimestrielle	13	entre 1 000 et 2 500	300	5
Script	Bruxelles	Jo Gryn	1961, décembre	mensuelle	9	entre 1 000 et 2 500	150	3
Séquences	Montreal	Léo Bonneville	1955, octobre	trimestrielle	34	5 000	4 100	17
Objectif 64	Montreal	Michel Patenaude et Robert Daudelin	1960, octobre	8 numéros par an (4 mensuels et 4 bimestriels)	25	2 050	450	1
Kosmorama	Copenhague	Ib Monty	1954, octobre	trimestrielle depuis octobre 1959 (n° 46) 9 numéros par an jusqu'en mai 1959 (n° 45)	64	1 800	1 450	2
Cinema universitario	Salamanque	Luciano Gonzales Egido	1955, mars	trimestrielle	19	1 200	500	7
Documentos cinematograficos	Barcelone	Juan Ripoll	1960, mai	mensuelle	19	10 000	—	5
Nuestro Cine	Madrid	Jose Angel Ezcurra	1961, juillet	mensuelle	25	3 500	823	2
Films in Review	New York	Henry Hart	1950, février	mensuelle (10 numéros par an)	139	5 500	5 200	49
Film Culture	New York	Jonas Mekas	1956, janvier	trimestrielle	31	8 500	2 000	9
Film Quaterly (3)	Université de Californie	Ernest Callenbach	1958, automne	trimestrielle	22	5 300	2 300	8
Sight and Sound	Londres	Penelope Houston	1932	trimestrielle	136	22 500	11 000	121

Revues	Origine	Direction	Date de la fondation	Périodicité	Nombre de numéros parus au 31-12-1963	Tirage	Nombre d'abonnés	Nombre de numéros épuisés
Films and Filming	Londres	Peter G. Baker	1953	mensuelle	112	25 000	—	—
Motion (4)	Loughton	Raymond Durgnat	1961, été	mensuelle	6	5 000	400	4
Movie	Londres	Ian Cameron et Mark Shivas	1962, juin	mensuelle	11	9 000	—	1
Filmkultura (5)	Budapest	Joszsef Homorodi	1960, janvier	bimestrielle	21	550	—	—
Bianco e nero	Rome	Floris L. Ammannati	1937	mensuelle	(sans réponse)	3 000	1 000	tous les numéros de 1937 à 1948
Filmcritica	Rome	Edoardo Bruno	1950, décembre	mensuelle	140	5 000	638	54
Cinema nuovo	Milan	Guido Aristarco	1952	bimestrielle (*bimensuelle jusqu'au n° 133*)	166	10 000	3 000	30
Il nuovo spettatore cinematografico	Turin	*Paolo Gobetti*	*1959, mai*	*bimestrielle* (mensuelle jusqu'à fin 62)	38	5 000	600	9
Cinema 60	Rome	Spartaco Cilento	1960, juillet	mensuelle	40	2 500	300	4
Cine Forum	Venise	Camillo Bassotto	1961, janvier	mensuelle (10 numéros par an)	30	5 500	—	8
Cinema domani (6)	Turin	Rolando Jotti et Franco Valobra	1962, février	bimestrielle	12	2 000	—	aucun
Kwartalnik filmowy	Varsovie	Jerzy Toeplitz	1951, avril	trimestrielle	52	2 000	300	5
Cinema	Bucarest	Ioan Grigoresco	1963, janvier	mensuelle	12	60 000	28 000	12
Tidskriften Chaplin	Stockholm	Bengt Forslund	1959, avril	(9 numéros par an)	42	4 000	2 500	9
Film a doba	Prague	Antonin Novak	1955, janvier	mensuelle	99	8 500	6 000	presque tous les numéros
Iskousstvo kino	Moscou		1931	mensuelle	(sans réponse)	29 000	23 000	presque tous les numéros
Ekran	Ljubljana	Vitko Musek	1962, septembre	mensuelle	14	3 000	2 000	aucun

I CONFESS

Dans une lettre récente et hâtive, M. Gilbert Salachas me demande, ce dont je m'acquitte volontiers, d'apporter les trois mises au point suivantes concernant « Télé-Ciné » :

1° « Télé-Ciné » ne tire pas à 6 000, comme je l'avais indiqué, d'après « Tarifs-Média » (chiffre que m'avait d'ailleurs confirmé téléphoniquement Gérard Marroncle, gérant de « Télé-Ciné »), mais à 6 500, « *et, pour certains numéros spéciaux comme « Histoire d'un film », ce tirage s'élève à* 19 000 ».

2° « *Télé-Ciné » rémunère correctement (tout au moins au dire des rédacteurs) les articles publiés. Je puis même vous préciser que la pige est de 15 F par page « Télé-Ciné ».*

3° « *En page 73, vous mentionnez que* « Télé-Ciné » est « d'obédience confessionnelle et l'organe de la Fédération (catholique) des Loisirs et Culture Cinématographiques ». *Or, cette fédération n'est pas catholique et « Télé-Ciné » n'est pas d'obédience confessionnelle. Je veux dire par là que ni la fédération ni la revue ne sont liées d'une quelconque manière à une autorité ecclésiastique, ou, pour être plus clair, qu'elles sont absolument indépendantes et libres. Cela dit, nous ne nous cachons nullement de nos préoccupations spirituelles, voire chrétiennes, ce qui apparaît, me semble-t-il, très nettement dans la rédaction même de « Télé-Ciné ». Il s'agit donc d'une orientation idéologique dont nous ne rougissons pas.* »

DONT ACTE

Un cinéphile parisien, M. Michel Astier, me signale aimablement que dans mon essai d'historique, j'ai omis, involontairement on s'en doute, « Rencontres Cinématographiques », revue d'information franco-italienne, fondée par Pierre Bochart et Emmanuele Cassuto (principaux collaborateurs : Claudine Chonez, Jeander, Lo Duca, Jean Néry, Robert Pilati, Christiane Rochefort, Vera Volmane, Jean Thévenot, etc.), 3 numéros, de février 1950 à juillet 1950.

M. Astier me rappelle également l'existence, elle aussi éphémère — 3 numéros, de décembre 1949 à mars 1950 —, d'un bulletin ronéotypé, « La Critique Cinématographique de Paris », argus bi-mensuel dirigé par Pierre Bailly qui, dans le même temps, présidait aux destinées de « St Cinéma des Prés ».

Claude GAUTEUR.

FILMS SORTIS A PARIS DU 29 JUILLET AU 1er SEPTEMBRE 1964

8 FILMS FRANÇAIS

Bande à part. — Voir critiques dans ce numéro, page 51.

Laissez tirer les tireurs, film de Guy Lefranc, avec Eddie Constantine, Daphné Dayle, Guy Tréjean. — Constantine redonne sa caution à Jeff Gordon, agent du F.B.I. ; Lefranc, tireur sans provision, vire à l'échec.

Les Plus belles escroqueries du monde. — Voir note dans ce numéro, page 70.

Que personne ne sorte, film d'Yvan Govar, avec Philippe Nicaud, Jacqueline Maillan, Marie Daëms, Jean-Pierre Marielle. — Piécette policière : l'inspecteur Wens joue aux « dix petits nègres », Govar ne fait guère travailler les siens. Comme la solution de toute énigme doit retourner les données du problème, on doit ici inverser le titre.

Relaxe-toi, chérie, film de Jean Boyer, avec Fernandel, Sandra Milo, Jean-Pierre Marielle. — D'après la pièce conjugale « Le Complexe de Philémon » : piètre illustration de l'accord dans le relaxe.

Le Repas des fauves, film en Scope de Christian-Jaque, avec France Anglade, Francis Blanche, Antonella Lualdi, Claude Nicot, Dominique Paturel, Claude Rich. — Bas morceaux avariés, pour fauves avachis : seule entrée (par le fond), le jeu de la vérité sous menace de mort entre petits bourgeois occupés surtout d'eux-mêmes. Une sorte de mètre étalon de la sottise et de la vulgarité.

Requiem pour un caïd, film de Maurice Cloche, avec Pierre Mondy, Jacques Duby, Magali Noël, Claire Maurier. — Duel au finish entre flic et truand ; le requiem s'accompagne toujours du même son de cloche : le glas.

Une fille à la dérive. — Voir critique dans ce numéro, page 62.

9 FILMS AMERICAINS

A Distant Trumpet (*La Charge de la 8e brigade*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

A Yank in Viet Nam (*Commando au Viet-Nam*), film de Marshall Thompson, avec Marshall Thompson, Enrique Magalova, Kieu Chinh. — Le titre dit tout, et Hollywood est encore plus pressé d' « intervenir » que Goldwater. Par ailleurs, d'une nullité sans aucun charme, si l'on excepte le béret basque des Français (qui n'est d'ailleurs drôle qu'une fois) ; mais les hélicoptères sont toujours beaux...

The Horse Without a Head (*L'Affaire du cheval sans tête*), film en couleurs de Don Chaffey, avec Jean-Pierre Aumont, Herbert Lom, Leo McKern, Pamela Franklin. — Bambins disneyens contre vilains gangsters ; où les premiers vont-ils cacher la précieuse clef ? Dans le ventre de ce nouveau cheval de trop : Disney s'entête.

Man's Favorite Sport ? (*Le Sport favori de l'homme*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

One Potato, Two Potato (*Le Procès de Julie Richards*), film de Larry Peerce, avec Barbara Barrie, Bernie Hamilton, Richard Mulligan, Harry Bellaver, Marti Mericka. — Quel était le sujet ? La façon dont la justice, sous un prétexte fallacieux, arrache une fillette à sa mère parce qu'elle s'est remariée avec un noir. Tout se passe comme si les auteurs, terrifiés par leur audace, avaient préféré parler d'autre chose : de promenades d'amoureux en névrose de mâle bafoué, on ne fait que passer d'un des poncifs à l'autre de ce type petit-film-pas-cher-mais-courageux, et on ne récupère le point de départ qu'in *extremis*. Ou l'art de noyer le poisson en faisant pleurer les crocodiles.

Paris When It Sizzles (*Deux têtes folles*). — Voir note dans ce numéro, page 71.

The Visit (*La Rancune*), film en Scope de Bernhardt Wicki, avec Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Paolo Stoppa, Valentina Cortese, Claude Dauphin, Jacques Dufilho, Irina Demick. — Dürrenmatt revisité, Wicki faisant le guide, mais Zanuck ayant, avant l'arrivée des *touristes*, tout restauré (et rajeuni) suivant son goût, c'est-à-dire le brassage international ; mais on ne peut toujours utiliser la recette du *Longest Day*. Oublions toute rancune...

Wild and Wonderful (*La Mariée a du chien*), film en couleurs de Michael Anderson, avec Tony Curtis, Christine Kaufmann, Jules Munshin, Marcel Dalio, Pierre Olaf. — Mais ce chien ne suscitera ni six amours, ni le nôtre : il est affreux, et passe son temps à *masquer* Christine Kaufmann. A la fourrière !

The World of Henry Orient (*Deux copines, un séducteur*). — Voir note dans ce numéro, page 66.

6 FILMS ITALIENS

Armi contro la legge (*Opération dans l'ombre*), film de Riccardo Blasco, avec Renato Baldini, Moira Orfei, Maria Luisa Merlo, Manuel Zarzo. — Encore une bijouterie victime d'un hold-up : mérite trois lignes dans la rubrique des faits divers, une seule ici.

Il boia di Venezia (*Le Bourreau de Venise*), film en Scope et en couleurs de Luigi Capuano, avec Lex Barker, Guy Madison, Sandra Panaro, Mario Petri. — Cf. compte rendu du Festival, par J.-L. C. et F. W. dans ce numéro.

I dieci gladiatori (*Les Dix gladiateurs*), film en Scope et en couleurs de Gianfranco Parolini, avec Roger Browne, Margaret Taylor, Susan Paget, Gianni Rizzo. — Cinecittà se fait avare de décors ou figurants : les gladiateurs ne sont plus *légion*, la mise en scène est de plus en plus lointaine. On imagine Parolini en vacances télégraphiant à son assistant : « Le faux Rome brûle-t-il ? »

La noia (*L'Ennui et sa diversion l'érotisme*). — Voir note dans ce numéro, page 72.

Universo proibito (*Univers interdit*), film en Scope et en couleurs de Roberto Bianchi Montero, avec des attractions de music-hall et de cabaret. — Un univers à deux *dimensions*.

Ursus nella terra di fuoco (*Ursus dans la terre de feu*), film en Scope et en couleurs de Giorgio Simonelli, avec Ed Fury, Claudia Mori, Luciana Gilli, Adriano Micantoni. — Le perfide Amilcar convoite le royaume et la fille du roi ; mais le *justicier veille*. Cet Ursus-là en dresse de plus ardents.

4 FILMS ALLEMANDS

Am Tag als der Regen kam (*Le Gang descend sur la ville*), film de Gerd Oswald, avec Elke Sommer, Mario Adorf, Gert Fröbe, Corny Collins. — Oswald filme en vieux *routier sans* imagination un très conventionnel *scénario* sur de très conventionnels blousons noirs. Seule idée : le décor berlinois (d'il y a cinq ans), mais utilisé lui aussi sur la convention.

... und der Amazone schweigt (*Les Rescapés de l'enfer vert*), film en Scope et en couleurs de Helmut M. Backhaus et Franz Eichorn, avec Barbara Rutting, Harald Leipnitz. — Rutting à la recherche de son père disparu en Amazonie. D'un point de vue plus philosophique : Leipnitz joue les nomades dans cette frelatée Odyssée.

Weisse Fracht für Hongkong (*Le Mystère de la jonque rouge*), film en Scope et en couleurs de Helmut Ashley, avec Maria Perschy, Dietmar Schonnherr, Philippe Lemaire, Horst Frank, Brad Harris. — Mixé avec le film précédent, cf. articles divers sur l'œuvre de Minnelli. De toute façon, mieux vaut relire sa collection des *Cahiers* qu'aller perdre deux heures dans cette galère.

Winnetou (*La Révolte des Indiens Apaches*), film en Scope et en couleurs de Harald Reinl, avec Lex Barker, Pierre Brice, Mario Adorf, Marie Versini. — Méchants aventuriers contre gentil trappeur et braves Peaux-Rouges : les Indiens sur le sentier de naguère... Mieux vaut tourner l'Apache.

3 FILMS ANGLAIS

Jungle Street (*Criminal sexy*), film de Charles Saunders, avec David McCallum, Kenneth Cope, Jill Ireland. — Par amour pour une de ces filles qu'il croyait, lui aussi, faciles, il devient criminel : il voulait l'alcôve, il eut la potence. Ou le cinéma britannique puni par où il a péché.

Man in the Middle (*L'Affaire Winstone*), film en Scope de Guy Hamilton, avec Robert Mitchum, France Nuyen, Trevor Howard, Barry Sullivan, Keenan Wynn. — Mitchum entre sa conscience et son devoir militaire : bien ennuyé, nous aussi. On entrevoit comment le sujet de Fast pouvait (lui) paraître « courageux » : l'adjudant fascisant relève, non du peloton, mais de l'asile ; on voit encore mieux comment tout se retourne et rentre dans l'ordre : le tribunal militaire s'incline devant la raison humaniste, et le militaire raciste n'est qu'une regrettable exception.

The Password Is Courage (*Mot de passe : courage*), film d'Andrew L. Stone, avec Dirk Bogarde, Maria Perschy, Alfred Lynch. — Sur le même point de départ que *La Grande Evasion*, Stone a fait, avec de bien moins grands moyens, un film bien moins putain, et pas plus mal fichu si aussi désinvolte, mais d'une grisaille trop britannique pour être nette. Et Bogarde n'est pas McQueen.

1 FILM ESPAGNOL

L'Ombra di Zorro (*L'Ombre de Zorro*), film en Scope et en couleurs de J.R. Marchent, avec Frank Latimore, Maria Luz Galicia, Mario Feliciani, Raffaella Carra. — Série de meurtres par de faux Zorros ; survient le vrai, sans se presser, hélas. Tout rentre dans l'ordre : les signes restent, les Zorros s'envolent.

1 FILM YOUGOSLAVE

Sam (*Bataillon de la mort*), film en Scope de Vladimir Pogacic, avec Nikola Simic, Milan Puzic, Pavle Vujisic. — Mélodrame de guerre dans les gorges de la Sutjeska, où le sujet se cache sous le torrent des conventions.

1 FILM JAPONAIS

La Grande Muraille, film en Scope et en couleurs de Shigeo Tanaka. — Semble n'avoir été tourné qu'à seule fin de démontrer que l'Italie n'a pas le privilège du faux « grand-spectacle » : ce Kimono est à Mizoguchi ce que le péplum de série est à Rossellini.

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur la nouvelle répartition de nos services :

ADMINISTRATION (abonnements, vente au numéro, etc.) : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. - Tél. : 359-52-80.

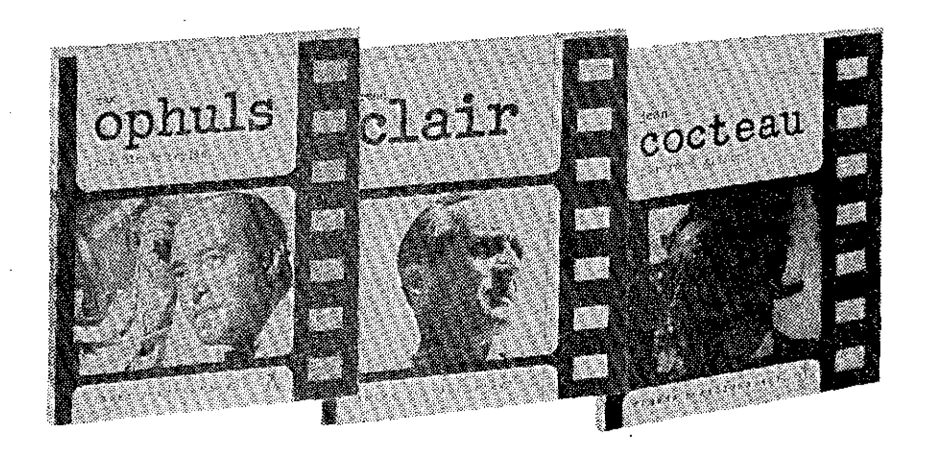
REDACTION : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e. - Tél. : 225-93-34.

collection **CINÉMA D'AUJOURD'HUI**

formule poche

La vie et l'œuvre des grands réalisateurs cinématographiques

GRAND PRIX DU FESTIVAL DE VENISE



1 - MELIES
2 - ANTONIONI
3 - JACQUES BECKER
4 - BUNUEL
5 - ALAIN RESNAIS
6 - ORSON WELLES
7 - JACQUES TATI
8 - ROBERT BRESSON
9 - FRITZ LANG
10 - ASTRUC
11 - LOSEY
12 - VADIM
13 - FELLINI
14 - ABEL GANCE
15 - ROSSELLINI
16 - MAX OPHULS
17 - RENE CLAIR
18 - JEAN-LUC GODARD
19 - JORIS IVENS
20 - J.P. MELVILLE
21 - LUCHINO VISCONTI
22 - LOUIS FEUILLADE
23 - S.M. EISENSTEIN
24 - LOUIS MALLE
25 - KEATON et Cie
26 - WAJDA

nouveautés :

27 - COCTEAU
28 - EPSTEIN

7 F 10

en vente chez votre libraire



catalogue général gratuit sur demande

Seghers 118 rue de Vaugirard, Paris 6e

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Secrétariat : JACQUES DONIOL-VALCROZE et JACQUES RIVETTE

●

Tous droits réservés
Copyright « Les Editions de l'Etoile »
5, rue Clément-Marot - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**24 F**	**France, Union française**	**44 F**
Etranger	**27 F**	**Etranger**	**50 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 6	....	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	....	**2,50 F**
	Nos 91 à 147	....	**3,00 F**
	Numéros spéciaux :	42, 90	**3,50 F**
		78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**
		138	**5,00 F**
		150-151	**9,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 87, 89, 93, 97, 104.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

●

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**

8, rue Marbeuf, PARIS-8e (359-52-80)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jean Hohman
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal 4e trimestre 1964.

Cahiers du Cinéma



CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 4 F.